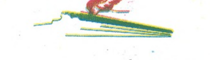
فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

مؤسس الإصدار وإشراف
أ.د.حسن البنداري



- د. عبد الله باشراحيل شاعر يثور على طيبته .
- اللغة وشعر الأطفال بين أحمد شوقي وسليمان العيسى .
- لزوم ما لا يلزم في الأوزان .
- علة العدل في منع الاسم من الصرف بين الافتراض والسماع.
- الاضطرار المنهجي عند النحاة في ضوء الإعراب والبناء .
- موقف أبي إسحاق الزجاج من القراءات المتواترة في كتابه "معاني القرآن وإعرابه" .
- الميمات الثلاثة (قراءة في شروط الدرس الناجح) .
- مفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشرين في مصر .
- إرادة المعنى عند فيكتور فرانكل .
- **إشارات الرسول ﷺ دلالتها أصوليًا وأثرها إيمانيًا وأخلاقيًا.**
- **تجديد الخطاب الديني (نقد الخطاب الديني لنصر أبو زيد نموذجًا) .**
- تدريبات مقترحة لآلة الكمان لتذليل صعوبة أداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست .
- أم كلثوم وأزمة النقد الموسيقي .
- تصور مقترح لتحسين أداء عازف آلة الكونترباص لمقام الراست المصور على درجات مختلفة .
- دراسة تحليلية لأسلوب أداء "فايزة أحمد" لبعض القوالب الغنائية .
- كيفية استخدام الإيقاعات المستحدثة في الألحان الغنائية عند "محمد عبد الوهاب"
- أساليب تطويع ترقيم أصابع اليد اليسرى في أداء عازف الكمان



رابطة الأدب الحديث

الجزء الثالث والأربعون :

يناير ٢٠٠٨م

قواعد النشر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص.

٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - تردّ إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د. حسن البنداري

البريد الإلكتروني : - Wafafarahat@yahoo.com

- drbendary@yahoo.com

* * * * *

تسعى الرابطة إلى :

- إرساء مفاهيم البحث العلمي .
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين .
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة .
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات .
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية .

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع .

العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة .

البريد الإلكتروني : E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت :٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤ .

رئيس مجلس الإدارة : د. هدى الكومي

المدير العام : منى عثمان

لوحة الغلاف : للفنانة السعودية خلود آل سالم

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ت : ٣٩٣٤٦٩٥

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٣٧٥٦٢٩٩

المؤلف : تحت إشراف أ . د حسن البنداري
أسم الكتاب : فكر وإبداع
تاريخ الطبعه : يناير / ٢٠٠٨
رقم الأيداع : ٢٦٤٥٨ / ٢٠٠٨
الترقيم الدولي : 977-6121-58-6 I.S.B.N
الناشر : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع
العنوان : ٩٥٣ كورنيش النيل – مصر القديمة
البريد الالكترونى : DARELEBDAA@HOTMAIL.COM
ت : ٠١٠٦٦٣١٥٨٤ - ٠١٢٢٢٤٦٠٦٨ - ٢٥٣٢٦٤٧٧ - ٢٥٣١٢٣٢١

فكر وإبداع

المراسلات : توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د.حسن البنداري

القاهرة : مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

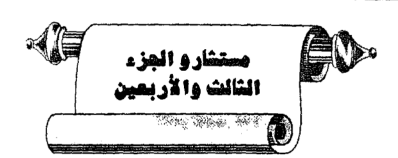
تليفون : ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

القاهرة : دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤ - ٥٣١٢٣٢١ - ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء الثالث والأربعون: يناير ٢٠٠٨



١ - أ.د ابتسام الإسناوي
٢ - أ.د إبراهيم رشاد
٣ - أ.د أحمد كشك
٤ - أ.د اعتماد علام
٥ - أ.د جمال عبد الناصر
٦ - أ.د رضا رجب
٧ - رمضان بسطويسي
٨ - أ.د زين نصار
٩ - أ.د سامي عفيفي حجازي
١٠- أ.د سامي نصير
١١- أ.د سامية عبد الرحمن
١٢- أ.د سعد عبد العزيز
١٣- أ. د سمير رشاد
١٤- أ.د السيد فضل
١٥- أ.د شفيع السيد
١٦- أ.د صبري إبراهيم السيد
١٧- أ.د الطاهر مكي
١٨- أ.د طه وادي
١٩- أ.د قدري سرور
٢٠- أ.د عبد الحكيم حسان
٢١- أ.د علياء شكري
٢٢- أ.د علي أبو المكارم
٢٣- أ.د فاطمة عبد المجيد
٢٤- أ.د ماجدة عبد السميع
٢٥- أ.د محمد حسن عبد الله
٢٦- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف
٢٧- أ.د محمد سالم
٢٨- أ.د محمد السعيد جمال الدين
٢٩- أ.د محمد الطويل
٣٠- أ.د محمد عبد المطلب
٣١- أ.د نادية حمدي
٣٢- أ.د نبيل راغب
٣٣- أ.د نبيل غنايم
٣٤- أ.د نفيسة عليش
٣٥- أ.د هوريانا برانستيانو
٣٦- أ.د هيام أبو الحسين

المحتويات		الصفحة
- افتتاحية الجزء الثالث والأربعين (العام العاشر للإصدار)	د. حسن البنداري	٧
المادة العربية		
- د. عبد الله باشراحيل شاعر يثور على طيبته	الشاعر محمد علي عبد العال	١١
- اللغة وشعر الأطفال بين أحمد شوقي وسليمان العيسى	د. محمد حماسة عبداللطيف	٢١
- لزوم ما لا يلزم في الأوزان	د. عبد العزيز نبوي	٦٣
- علة العدل في منع الاسم من الصرف بين الافتراض والسماع	د. عصام سيد أحمد عامرية	٨٣
- الاضطرار المنهجي عند النحاة في ضوء الإعراب والبناء	د. أميرة أحمد يوسف	١٤٩
- موقف أبي إسحاق الزجاج من القراءات المتواترة	د. علي بن عبدالله الراجحي	١٩٥
- الميمات الثلاثة (قراءة في شروط الدرس الناجح)	د. محمد السعيد بن سعد	٢٣١
- مفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشرين في مصر	د. فاطمة يوسف محمد	٢٥١
- إرادة المعنى عند فيكتور فرانكل	د. آمال الشامي	٢٩٩
- إشارات الرسول ﷺ (دلالتها أصوليًا وأثرها إيمانيًا وأخلاقيا"	د. طاهر مصطفى نصار	٣٤٩
- تجديد الخطاب الديني (نقد الخطاب الديني لنصر أبو زيد نموذجا)	د. سماح صلاح الدين شلبي	٤٠٩
- تدريبات مقترحة لآلة الكمان	د. حمدي مصطفى عيد	٤٦٥
- أم كلثوم وأزمة النقد الموسيقي	د. وليد محمود شوشة	٤٩٥
- تصور مقترح لتحسين أداء عازف آلة الكونتراباص	د. سالي علي طموم	٥١٣
- دراسة تحليلية لأسلوب أداء "فايزة أحمد"	د. هدى أحمد محمد علي	٥٥٥
- كيفية استخدام الإيقاعات المستحدثة في ألحان محمد عبد الوهاب	د. هشام محمد العربي	٥٨٧
- أساليب تطويع ترقيم أصابع اليد اليسرى في أداء عازف الكمان	د. أشرف سعيد هيكل	٦٢٣
المادة غير العربية		
- The Poetic Spirit of Popular sayings: A Study in Some English Proverbs	د. حاتم سلامة	1
- Literary Meaning : A linguistic approach	د. خضر توفيق خضر	31
- Gioacchino Rossini (mit seinem Petite Messe Solennelle.	د. حنان الجندي	49
- Les Anonces Publicitaires Enter Présup-position et Inférence.	د. ناهد علي الطناني	79

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الثالث والأربعين يناير ٢٠٠٨

العام العاشر للإصدار د. حسن البنداري

بهذا الجزء الثالث والأربعين يكون أصدار **فكر وإبداع** قد أكمل تسع سنوات، ليبدأ عامًا جديدًا هو العام العاشر . تشكك البعض (وهم قلة) في تواصله بعد صدور الجزء الأول في يناير ١٩٩٩م ، بينما باركه البعض الآخر (وهم كثرة) ورأوا أنه في ضوء الإيمان برسالته وبجدية القائمين عليه - سوف يزدهر ويتواصل - ، وكنت أرى عند صدور كل جزء ابتسامة رضًا وتفاؤل تعلو وجوههم .

يضم هذا الجزء واحد وعشرين بحثًا ، سبعة عشر منها باللغة العربية ، وأربعة بغير العربية . أما البحوث العربية فهي الشاعر د. باشراحيل يثور على طيبته لمحمد علي عبد العال، واللغة وشعر الأطفال بين أحمد شوقي وسليمان العيسى للدكتور محمد حماسة، ولزوم ما لا يلزم في الأوزان للدكتور عبد العزيز نبوي، وعلة العدل في منع الاسم من الصرف للدكتور عصام عامرية، والاضطرار المنهجي عند النحاة للدكتورة أميرة يوسف، وموقف أبي إسحاق الزجاج من القراءات المتواترة للدكتور علي الراجحي، والميمات الثلاثة قراءة في شروط الدرس الناجع للدكتور محمد السعيد بن سعد، ومفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشري في مصر للدكتورة فاطمة يوسف، وإرادة المعنى عند فكتور فرانكيل للدكتور آمال الشامي، وإشارات الرسول ﷺ دلالتها أصوليًا وأثرها إيمانيًا وأخلاقيًا للدكتور طاهر مصطفى نصار، وتجديد الخطاب الديني (نقد الخطاب الديني) لنصر أبي زيد نموذجًا للدكتورة سماح شلبي، وتدريبات مقترحة لآلة الكمان للدكتور حمدي عيد، وأم كلثوم وأزمة النقد الموسيقي للدكتور وليد شوشة، وتصور مقترح لتحسين أداء عازف الكونترباص للدكتورة سالي علي طموم، ودراسة تحليلية لأسلوب أداء فايزة أحمد للدكتورة هدى أحمد محمد علي، وكيفية استخدام الإيقاعات المستحدثة في ألحان محمد عبد الوهاب للدكتور هشام العربي، وأساليب تطويع ترقيم أصابع اليد اليسرى في أداء عازف الكمان للدكتور أشرف سعيد هيكل .

وأما البحوث غير العربية فهي :

(1) The Poetic Spirit of Popular sayings: A Study in Some English Proverbs

الروح الشعرية للأمثال - د. حاتم سلامة

(2) Literary Meaning : A linguistic approach

المعنى الأدبي : منهج لغوي - خضر توفيق خضر

(3) Gioacchino Rossini (mit seinem Petite M esse Solennelle

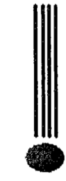
ملخص بحث : القداس السماوي الصغير - د. حنان الجندي

(4) Les Anonces Publicitaires Enter Présupposition et Inférence.

دراسة دلالية درجماتية للدعاية المكتوبة - د. ناهد الطناني

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي



د. عبد الله باشراحيل
شاعر يثور على طيبته

محمد على عبد العال (*)

لفت نظري عند بداية قراءتي لشعر الشاعر السعودي عبد الله باشراحيل أن له فلسفة في الحياة منذ البداية؛ تتمثل في قصيدته جمال الحياة، وهي من قصائد البدايات في أول ديوان له حيث يقول :

حول الآلام في دنياك أنسا واجعل الفرح كرقص الغانيات

(من ديوان معذبتي ص ٣٥ من الأعمال الكاملة صاد سنة ١٩٨٧م)

ويقول أيضًا من نفس الديوان ص ٥٠ : الحياة :

هي الحياة فما أحلى مفاتنها تعطي الكثير ولا تبقي لظمآن

ويقول في نفس المجال : أنا الليل ص ٥٧ من نفس الديوان

هذي الخلائق منذ فارقها التقى راحت بأوصال الضغينة تغرق

ثم يقول ص ٥٩ من قصيدة : شوقي أمير الشعراء من نفس الديوان :

(*) شاعر وناقد ورئيس رابطة الأدب الحديث .

أدعوك في زمن تناقض أمره وسطا على الشعر العظيم الباني

الشعر في أيامنا في محنـــة من هجمة الغرباء والغربـــان

ومن هذا المنطلق يقول في قصيدته : عيد ميلاد صديق ص ٦١ من نفس الديوان .

واختر من الناس من تسمو بصحبته فالخير الشهم بين الناس منشود

وفي قصيدته : عزاء الأحبة التي يتحدث فيها عن الملك فيصل وجدت بيني وبينه مشتركًا يجمعنا في فقد هذا القائد العربي حيث يقول ص ٦٥ نفس المصدر .

أفيصل إنا سئمنها الحياة فكيف السبيل وأين المفر

عزاء الأحبة فيك الدعاء فأنت الحبيب العزيز الأبر

يجزيك ربي خير الجزاء ومنزلك الخلد نعم المقر

وحيث أنا أقول في ديواني بقايا من ضياع الصادر سنة ١٩٧٩م ص ٥٩

إذا الأجيال قالت من فتاهـــا أجاب الليل فيصل والنهـار

ففي حرب العبور وقفت صلدا شديد البأس في حرب تدار

بحكمة فيصل تشدو ملـــوك ونور الفكر منها مستـعار

وفي ديوان الهوى قدري قصائد للحب والحياة (صادر سنة ١٩٨٠م) تتجه اتجاهًا فلسفيًا .

فهو يبدأ الديوان بنفس الفلسفة بدون أن يقصد حيث يقول في أول قصيدة فيه ص ٧٧

**من قابل الدنيا بسيل دموع		عاش الحياة بذلة وخضوع**

وهو يمزج في فلسفته للحياة بين الحب، وإذا كان الزمن لا يعود فلا بد فيه من الحب ، يقول ص٨١ من قصيدته : تراك تعود (نفس المصدر) .

**وأنت أضعت فيها العمـــر		كيف تعـــيد أزمانـــــك**

أما قصيدته في فلسفة الحياة والحب وهي قصيدة الهوى قدري ص ٩٢ .

فهو يقول فيها:

**يا رب ما حيلتي إن الهوى قدري		يقتادني مكرها من معصم دام**

فهذه القصيدة تتجلى فيها كل موهبة الشاعر من قوة الموهبة وقوة اللغة وقوة الصورة الشعرية وقوة الموسيقى المناسبة بلا تعسف ولا تكلف مما يدل على أنه شاعر مطبوع منذ البداية حيث أن هذا الديوان صادر سنة ١٩٨٠م .

وفي ديوان النبع الظامئ ١٩٨٦م ، يستمر الشاعر في قصائد الحب والحياة وتنامي الرومانسية عنده حتى في الوطنيات .

ويتفجر فيه هذا النبع الظامئ الذي يتدفق مكتسحًا كل موضوعاته الأخرى فينهمر كالسيل، وتظهر "أبوليته" وانتماءه لرابطة الأدب الحديث التي هو

عضو حقيقي بها، وتظهر بداخله قوة شوقي وناجي حيث يتدفق منسابًا في قصيدته آه ص ٢٤٥ حيث يقول :

كيف التقينا بلا وعد ومعرفة	**وكيف صار هواها دائي الداهي**

أما قصيدته : إلى حبيبي ص ٢٤٧ فلو خيرت أن ألقي من أشعاره فسوف اختار هذه القصيدة، فليس من أدواتي في النقد التركيز على الموضوع لأن كل شيء به موضوع ولكن كثافة التجربة وعمقها .

وتعدد الصور البلاغية في هذه القصيدة، وانسيابية اللغة وتجانس الألفاظ والتراكيب مع بعضها، وعدم افتعال موسيقى مجزوء بحر الكامل مع كل هذه القوافي التلقائية جعلت من القصيدة قطعة إنسانية واحدة تقول بأن هذه هي الموهبة وهذا هو الشعر يقول في بعض أبياتها :

يا مفزعـــي يوم السرور	**وقاتلي يوم اقترابـــــي**
حملتنـــي وزر الغـــرام	**وعشت أحلم بالتصـــابي**
ضيعتي يا ويلتـــــــي	**يا ويح غدرك قد هوى بي**
أين الصبابات العـــذاب	**لدى جراحات العــــذاب**
وجميل عمري قد مضـى	**وقد انتهى معه شبابـــي**
أين الدموع ذرفتهــــا	**عند اللقاء وفي غيابـــي**
والروض والزهر النضير	**وعاشقان على الروابـــي**
ورجعت يقتلني الأســى	**ويروعني ويذل ما بـــي**

إن الشاعر الدكتور عبد الله باشراحيل شاعر من الزمن الجميل الذي لا يزال ممتدًا فيه أطال الله في عمره فهو من الشعراء الكبار الحقيقيين في زمن عز فيه الشعراء والرجال الذين يتألمون على ضياع الوفاء والحب بمعناه الإنساني وقيمه العليا كما يقول في قصيدته :

كيف لا أتألم ص ٢٨١ نفس المصدر .

ضاع الوفاء فكيف لا أتألـــم والجرح ينزف والجوى لا يرحم

فالحب ترياق الحياة ونبضها إن الحياة بغير حب علقـــــم

معنى ذلك أن هذا الرجل ليس بسعيد برغم كل ما هو فيه يقول في ص ٢٨٥ من قصيدة : هلا تبصرت .

إن كنت أرفل في نعماء حافلة فلست تدري بآلام أعانيهـــا

- ديوان : الخوف : ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨م

هذا الشاعر إنساني حقيقي، يحب الفضائل ، ويتمنى أن تسود بين الناس ويؤرقه أن يرى الناس بخلاف ذلك، وتلك هي مشكلته هذا الإنسان النادر الذي يؤرقه الشر في الناس ويخاف عليهم حتى تصبح مشكلته الخوف يقول في قصيدة : حجر ص ٤٠٨ :

كم تفيأت بظل عابـــر ورأيت الزهر حولي والمطر

وانتصارات المنى قائلة نعم ما قدمت رمزًا للبشـــر

لو تراني ساعدًا مقــــتدرًا يصنع التاريخ جهدًا وفكــر

غير أني واجف منهــــزم يتمنى ، يتلهى ، يحتضـــر

فإذا ران على وجهي أسى سمني ما شئت حتى لو حجر

وفي نفس السياق قصيدته إلى أبيه ص ٤٣٧ من نفس المصدر والتي يقول فيها :

ماذا أحدث يا أبـــــــي والقلب تعرف أنت قصـــده

قلبي تعـــلق يا أبـــــي بالصدق والامحـــال هـــده

وأيضًا قصيدته : الوفاء المهاجر ص ٤٤١ وإن كنت أعتقد أن وفاءه موجود معه دائمًا في أي مكان حل فيه سواء في مصر أو في السعودية أو في أي مكان من العالم، فهو إنسان عالمي النزعة والتفكير يحب الحياة والفضائل والإنسان يقول :

طر بي إلى أرض الهنا مصر المنى واغنم من الروض الجميل مليحه

قد كنت أكــــرم وافد فــــي دارة تعلى النبوغ وتمتح من طموحه

وقد وجدت بيت القصيد في شعر الشاعر في الديوان الرابع من نفس المصدر ص ٤٥٩ من قصيدة : آخر حواء حيث يقول :

ثوري على الناس ترديني مواجعهم ثوري على طيبتي محبوبتي ثوري

وهذه القصيدة من أجمل قصائده أيضًا، وفيها يخاطب محبوبته حنان، وواضح أنها رفيقة درب الطفولة حتى تناحل الجسم كما يقول :

جسمي تناحل هذا الفكر يشغلني، وهذا الفكر الذي يشغله هوى ضغينة الحاقدين ومكايدهم والذين يمارسون الجانب المظلم من الحياة ويحيلونها إلى نوع من الشقاء والقتامة للبشر، مما يجعل نفسه المحبة للجمال والفضيلة تعيش في معاناة دائمة تجعله يثور على طيبته التي تسبب له المعاناة والألم ، فهو يعاني مما يعاني منه المصلحون والداعون إلى فضائل الأخلاق، فهو شاعر الجمال الأخلاقي .

من هو الشاعر عبد الله باشراحيل ؟

يقول ص ١١٠ في الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ديوان : قناديل الريح:

أنا شاعر يبغى الحياة ظليـــلة　　بالحب والإيمان والإرشـــاد

طبعي السماحة والحقيقة منطقي　　من ذا يبدل فطرة الميـــلاد

أملي بلاد ليس فيها ناقـــم　　يرتادها عطر الصباح النـــادي

أملي صديق ما تـــبدل وده　　يومًا ولا أخفت يداه جهـــادي

ويقول في قصيدة اليتيم : نفس المصدد ص ٣٠٢ .

لبست الطهارة مثل الوشـــاح　　وألقيت كل فنون النعـــم

وظنوك في الدهر شخصًا غريبا　　كأن البراءة إثـــم وذم

وفي الحقيقة لقد استفدت شخصيًا من دراستي لأعمال الشاعر الكبير د/عبدالله باشراحيل، لأن أشعاره صادقة فهي تعبر عن شخصيته بصدق، ولأنه صادق في تجربته الشعرية، فقد عرفت من خلال أشعاره أن الجاه والمال لا يحلان مشاكل الإنسان في الحياة، وأن هناك نوعًا من التوازن والعدل أو كما سماه توفيق الحكيم نظرية التعادلية، ويقول في ذلك شاعرنا عبد الله باشراحيل من قصيدة شكوى العصر ص ٣٢٥ نفس المصدر :

لم يعد فينا الذي لم يشتك — شكوة المجروح بين المحن

تعصف الريح فما أظلمها — وغوى الدرب فقير وغني

كل من لاقيت يرجو عمره — فوق كل الناس فوق المنن

والشاعر الدكتور/ عبد الله باشراحيل هو شاعر الحس القومي العربي والإسلامي يتجلى ذلك في أشعاه الموجودة في كل دواوينه عن قضايا العروبة والإسلام، فهو شاعر ينطلق بتلقائيته في التعبير عن ذاته بكل ما يحيط به من مشاعر شخصية وأسرية ، وإخوانية ومراثي أصدقائه وحب وطنه وعروبته وإسلامه، وكأنه الكل في واحد بدون انحياز لبقعة معينة أو موضوع معين أو شكل معين من أشكال الكتابة، فهو يعبر عن نفسه بكل موسيقى الشعر وأشكال بحوره في الكتابة سواء بالشعر العمودي أو شعر التفعيلة فهو لا يتعصب لشكل معين وإنما بتلقائية الدفقة الشعرية التي لا تخونه أبدًا، فهو يقول من قصيدة شعوب محمد ص ٦١ من ديون : وحشة الروح الصادر سنة ٢٠٠٣م :

حطمي القيد يا شعوب بلادي — جددي النصر يا طلائع (أحمد)

حاربيهم بكل فكر ذكـــــي — وأميطي اللثام فالهول عربــد

أوسعونا بغدرهم وتمــادوا — وصبرنا وصبرنا اليوم ينفــذ

ويقول من قصيدة ثمن حرية عنترة ص ٣١ ديوان : بماذا تتنبأ يا صديقي.

يا شداد : أطلق ليثك العبثي

إن البر ضاق من الحشود

هذا هو الطوفان والشر اللعين

أسرج له الخيل العراب

فسطوة الأعداء والويلات والعار المهين

وألف عنتر محبط في المحبطين

شداد ويحك سوف تذورنا الرياح

وبعد : فهذا هو الشاعر العربي السعودي المتكامل **د/ عبد الله باشراحيل**

اللغة وشعر الأطفال بين أحمد شوقي وسليمان العيسى

د. محمد حماسة عبد اللطيف (*)

اللغة وشعر الأطفال

يكتسب الطفل السويّ في الثالثة من عمره اللغة التى يتكلم بها أهله وذووه ، ويصبح لديه كمّ صالح من المفردات المستعملة حوله تتناول أشياء مختلفة من المحسوسات وبعض المفاهيم ، كما يصبح لديه نظام هذه اللغة يمكنه من صياغة ما يريد على غرار ما يسمع ، فهو يُثبتُ وينْفي ، ويَطلب ويرفض ، ويسأل ويجيب إلى غير ذلك من الأنظمة التركيبية المختلفة .

وتتشكل لغة الطفل في هذه المرحلة المهمة من سنى عمره وفقا لما يحيط به ، فإذا كانت البيئة التى يُنشأ فيها بيئة راقية المستوى ، مهذّبة الطباع، قويمة السلوك كانت لغة الطفل كاشفة عن شئ من ذلك كله في اختيار المفردات ، وطرق التعبير . وإذا كانت البيئة التى ينشأ فيها على غير ذلك انعكس هذا على لغة الطفل بطبيعة الحال . فاللغة مرآة عاكسة للمستوى الاجتماعى ، والدرجة الفكرية ، والسلوك الأخلاقى والثقافي . ومن ثم وجب الحرص الشديد في تنشئة الأطفال ، وتهيئة الظروف الملائمة ، والآفاق المساعدة على اكتسابهم اللغة في مبدأ حياتهم ، وفترة تمثلهم للغة والمبادئ التى تحملها هذه اللغة انطلاقا من المبدأ المقرر وهو أن اللغة وعاء الفكر ومجلى التعبير عنه .

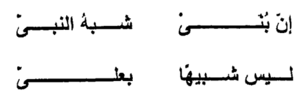
(*) أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة

والأطفال في مراحل الطفولة المبكرة أى في فترة الرضاعة يستجيبون للإيقاع المنظم ، ومن هنا تلجأ الأُمَّهَات بالفطرة إلى الهدهدة ، والأصوات المنغمة التى يستجيب لها الأطفال فيهدأون ، وتسكن نفوسهم ، وقد يخلدون للنوم بعد بكاء ، أو يناغون بعد اضطراب وصراخ . وكثيرا ما تلجأ الأمهات إلى الغناء الذى يردد كلمات أو أغنيات محفوظة متوارثة تخاطب الطفل ، وتعده بأشياء جميلة وهو لا يعى منها إلا النغم الجميل الذى يأنس به ويسكن له.

ولما كان "الشعر" هو الذى يجمع بين الأنغام الموقعة واللغة الموصلة؛ اتخذته الأمهات من قديم وسيلة للتهدئة أو للمناغاة والترقيص ، فالطفل يُغَنّى له بالشعر ليسكن ويهدأ إذا بكى ، ويغنى له بالشعر ليلاعب ويضحك ، وإلى جانب الملاعبة والتهدئة تشحن طاقته التى تتخلق بالمعانى والمبادئ والمثل والمعتقدات التى تتردد على سمعه سواء أوعاها أم لم يعها ، فإنها سوف تعمل عملها في النفس والوجدان .

وكان العرب يهتمون اهتماما واضحا بترقيص أطفالهم ، والترقيص هو ملاعبة الطفل وهزه مع تنغيم بحر الرجز ، وإسماعه أبياتا تبشره بمستقبل مرموق ، أو تتغنى بحسبه ونسبه ، أو تظهر له الحبّ والحنوّ ، أو تصف شيئا فيه ، أو تحدثه عن مآثر آبائه وأجداده .جاء في العقد الفريد :

"وكانت فاطمة بنت رسول الله - ﷺ - ترقص الحسين بن على ، وتقول :



وكان الزبير يرقص ولده عروة (وأمه أسماء بنت أبى بكر الصديق ﷺ) ويقول :

أبـــيض مـــن آل أبـــى عتيـق[1]

مبـــاركٌ مـــن ولـــد الصـــدّيق

ألـــذّه كمـــا ألـــذُّ ريقـــى

وقال أعرابى وهو يرقص ولده :

أحبّـــــه حــــبّ الشــــحيح مالــــهْ

قـــد كــــان ذاق الفقـــر ثـــم نالـــهْ

إذا يريـــــدُ بذلـــــهُ بـــــدا لـــــهْ

وقال آخر وهو يرقص ولده :

أعـــــرف منــــــه قلـــــة النعـــــاس

وخفقـــــة فـــــي رأســـــه مـــــن راس

(1) آل أبى عتيق هم آل أبى بكر رضى الله عنه .

وكان رجل من طيئ يقطع الطريق ، فمات وترك ابنه رضيعا ، فجعلت أمه ترقصه وتقول :

يا ليته قد قطع الطريقا

ولم يُرد في أمره رفيقا

وقد أخافَ الفجّ والمضيقا

فقلَّ أن كان به شفيقا[٢]

وكانت السيدة حليمة السعديّة تقول في ترقيص الرسول ﷺ وهو طفل مسترضَع في بنى سعد :

يارب إذْ أعطيتهُ فأبْقِهِ

وأعْلِه إلى العُلا ورقِّهِ

وادحضْ أباطيل العدى بحقِّهِ

وليس "الترقيص" مقصورًا على الذكران وحدهم ، بل إن الإناث يشركن الذكور في هذا بطبيعة الحال ، ومن ذلك ما يقوله هذا الوالد – أو هذه الوالدة – يرقص ابنته ويدعو لها بالحياة :

([٢]) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ٤٣٩/٢ تحقيق أحمد أمين ، احمد الزين ، ابراهيم الإبياري (دار الكتاب العربى) .

بنيتـــــــــى ســـــــــيدة البنــــــــاتِ

عيشـــــــى ، ولا نـــــــأمن أن تمـــــــاتى

هذا عن دور الشعر في الشهور الأولى من حياة الأطفال التى تتسلل فيها اللغة إلى ذهن الطفل بمفرداتها وتراكيبها ، وتشكل البنية اللغوية التى سوف يتعامل بها بعد حين ، وثمت عوامل بيولوجية ووراثية تؤثر في اكتساب اللغة عند الأطفال ، وإذا لم يكن ذلك صحيحًا فإن اختلاف البيئة والمحيط الاجتماعى لكل طفل يؤثر في ذلك . "إن نمو الطفل اللغوى يقتضى من الكبير أن يراعى مستواه وتطوره ، والأم أكثر إحساسًا بهذا من الأب"[٣] فدور الأم مهم في هذه المرحلة ، وما تهدهد به طفلها مهم كذلك أيا ما كانت الطريقة التى يكتسب بها الطفل لغته ، ويتعلمها بها في هذه المرحلة[٤] .

---

(٣) د٠ أحمد مختار عمر ، اللغة واختلاف الجنسين : ١٥٠ (عالم الكتب ١٩٩٦) ، وقارن بما فى : J.B Gleasom, Sex Differences in the language of Children and Purents. 1979.

(٤) ترى المدرسة السلوكية أن اكتساب اللغة يتم بطرق مشابهة لتعلم الاستجابات غير اللغوية بالمحاكاة (Imitaiam) والترابط أو الاقتران (asociation) والإشراط (Camditianing) والتكرار (tepitation) والتدعيم أو التعزيز (reinforcement) ٠٠ إلخ

انظر : Skinnar,B. Verpal Behavior, 1957

وانظر دراسات فى علم اللغة النفسى : ٦٢ داود عبده ١٩٨٤ ٠

وترى المدرسة الإدراكية أو المعرفية Cognitive أن الطفل يتعلم التراكيب اللغوية عن طريق تقدير فرضيات (hypotheses) معينة مبنية على النماذج اللغوية التى يسمعها ، ثم وضع هذه الفرضيات موضع الاختبار فى الاستعمال اللغوى وتعديلها عندما يتضح له خطؤها تعديلا يؤدى إلى تقريبها تدريجيا من تراكيب الكبار ، إلى أن تصبح تراكيبه مطابقة لتراكيبهم ٠ (انظر : دراسات فى علم اللغة النفسى : ٧٤ داود عبده ١٩٨٤) ٠

ومن الواضح أن هناك شعرًا يكتب عن الأطفال ، وشعرًا يكتب للأطفال . وهناك فرق بين هذين النمطين من الشعر ، فالشعر الذى يكتب عن الأطفال لا يخاطب به الأطفال ، ولكنه يخاطب به غيرهم ، قد يكون نجوى خاصة بالنفس ، وقد يكون شكوى موجهه إلى المتلقين ، وقد يكون شكوى الزمن وبيان سوء الحال التى يؤدى إليها وجود أطفال كثر ، وقد يكون حنينا وتشوقا إلى وجود طفل ، أو خوفا على طفل موجود وإشفاقا عليه ، فمثلا قول حطان بن المعلى :

أنزلنى الدهر على حكمه ... من شامخ عالٍ إلى خفض

وغالنى الدهر بوفر الغنى ... فليس لى مال سولا عرضى

أبكانى الدهر ويا ربّما ... أضحكنى الدهر بما يرضى

لولا بنيات كزغب القطا ... رددن من بعض إلى بعض

لكان لى مضطرب واسع ... في الأرض ذات الطول والعرض

وإنما أولادنا بيننا ... أكبادنا تمشى على الأرض

لو هبت الريح على بعضهم ... لا متنعت عينى عن الغمض

تعد حديثا عن الأطفال ، والبنات خاصة ، فهو يشكو الدهر أن اغتال ماله وأقعده حرصه على بنياته الصغيرات عن الضرب في الأرض ، والسعى في طلب الرزق ، ثم يتحدث عن غريزة إنسانية عالية هى حب الأولاد وأنهم قطع

وانظر أيضا المرجع فى تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى ٣٦٠ وما بعدها د. رشدى أحمد طعيمة (جامعة أم القرى) .

من أكبادنا تمشى على الأرض ، ولا يغمض جفن إذا مُسّ أحد منهم بسوء .
وإذا كان الخوف على البنيات الصغيرات يقعد مثل هذا الشاعر عن السعى في الأرض وقطع وديانها في ظلمات الليل من أجل أن يهيئ لها الحياة الكريمة ، والمعيشة الرخيصة :

لولا أميمة لم أجزع من العدم	ولم أجب في الليالى حندس الظلم

ويحبُ آخر الحياة ، ويتعلق بها لا من أجل نفسه ، بل من أجل بناته الصغيرات حتى لا يتعرضن بعده لمشقة الحياة وشظف العيش :

لقد زاد الحياة إلىّ حبًّا	بناتى أنهنّ من الضعافِ
مخافة أن يرين البؤس بعدى	وأن يشربن رنقا بعد صافِ
وأن يعرينْ إن كسى الجوارى	فتنبو العين عن كرْمٍ عجافِ

وهذا باب من الشعر واسع قديمًا وحديثًا ، الحديث عن الأطفال ومحبتهم ، وتحمل الحياة ، وحبها من أجلهم .

وأما الذى نحن بسبيله فهو الشعر الذى يتوجه أساسًا للطفل ، فالطفل هو قارئه ومتلقيه . ولهذا الضرب من الشعر مواصفات خاصة تتعلق بأفكاره أو مضامينه ، وبلغته من حيث المفردات التى تكوّن جمله ، والتراكيب التى تكوّن نصه ، ومن حيث الغاية التى يتغياها ، والأهداف التى يتبناها ، والمستوى العمرىّ الذى يتوجه إليه .

وهذا الشعر الذى يتوجه للطفل يسلك أحد السبل الآتية :

أ- قد يكون على لسان الشاعر مخاطبًا به الطفل .

ب- قد يقوله الشاعر على لسان الطفل نفسه .

ج- قد يكون بضمير الجمع ، والجمع هنا هو جمع الأطفال .

د - قد يكون على لسان الشيء الذى يحبه الطفل كحيوان أليف معين ، أو لعبة محببة لديه ، أو الأب أو الأم أو الأصدقاء .. إلخ.

هـ- قد يكون على لسان الشيء الذى نود أن يحبه الطفل ويألف ويتعامل معه كالمدرسة مثلا أو الوطن .

التجارب التى قدمها الشعراء للأطفال – حتى الآن – تخضع للاجتهاد الشخصى ، ولا تقوم على أسس تربوية مدروسة ، أو على أسس لغوية تراعى سن الطفل ومرحلته التى يكون عليها . ولا توجد لدينا مع الأسف ، دراسات يمكن الاعتماد عليها في هذا المجال على كل الأصعدة المشار إليها في حقل التعامل الشعرى ، قد تكون ثمت دراسات تربوية عامة تتعلق بالتعليم والمادة اللغوية التى تقدم للأطفال . أما في مجال الشعر فالأمر يخضع للشاعر نفسه ، وإحساسه الخاص ، وثقافته المعينة .

هل ثمة ضرورة ملحّة لشعر الأطفال ؟ أو هل الأطفال في حاجة إلى شعر خاص لهم ؟ وبعبارة أخرى : هل هناك ما يدعونا إلى تقديم شعر للأطفال ؟ قد يقول قائل : لا حاجة بنا إلى تقديم شعر للأطفال ، ويكفي أن نهتم بنظامهم التعليمى ، والأساليب الخاصة التى تساعدهم على اجتياز حاجز "الأمية" حتى يتعلموا القراءة ، ثم عليهم أن يقرأوا لأنفسهم من "شعر الكبار" ما يجذبهم أو يجدون في أنفسهم رغبة في قراءته ، وأن يشقوا لأنفسهم طريقهم .

والواقع أن مثل هذه النظرة تغفل أشياء أساسية في طبيعة اللغة وحقائق وجودها ، وأعنى هنا طبيعة اللغة العربية نفسها بطبيعة الحال .

فالناتج اللغوى الموجود لدينا منذ القديم وعلى مدى سبعة عشر قرنا من الزمان ذو شقين : شعر ونثر ، فالشعر قسيم النثر ، وصحيح أن الشعر كان القسيم الأكبر حظا في القديم ، وتبدل الحال الآن بحيث صار "النثر" بكل ألوانه وأنواعه هو القسيم الأكبر .

والشعر "فنّ" له نظامه وتركيبه اللغوى المعين الذى يلتزم به قائله ، ولا يتيسر لكل أحد ، بل هناك فئة قليلة تستطيع قوله وتحكم أمره ، وهو من هذه الناحية يحتاج إلى رعاية خاصة .

ولما كان الشعر "فنًّا" فإن أحد جوانبه الفنية هى "الموسيقى" الخاصة به ، وهى التى تسمى "الوزن" وهناك علم خاص بهذا الجانب يسمى علم العروض . وقد قال أرسطو من قديم إن الموسيقى والمحاكاة هما الدافعان اللذان يدفعان إلى قول الشعر ، ومن هنا يكون الشعر بما أن الموسيقى دعامة أساسية فيه "غريزة" أساسية في الإنسان ، ويصبح الاهتمام به مطلبا أساسيا ، وتصبح رعايته وتنميته في أبناء اللغة واجبا ضروريا .

ولما كان الشعر "موزونا" فإن إلقاءه يكون فيه ضرب من الترجيع والتوقيع بحيث يستدعى بعضه بعضا ، ومن هنا يصبح حفظه أسهل من حفظ الكلام المنثور ، ولهذا السبب لجأ بعض العلماء قديمًا إلى نظم قواعد العلوم حتى يسهل حفظها وجريانها على الألسنة والذاكرة ، ويكون ذلك مدعاة لعدم النسيان . ولهذا السبب ضاع كثير من الكلام المنثور – قبل عصر التدوين – وبقى كثير من الشعر لوجود عنصر الوزن فيه وسهولة حفظه وتذكره . ولهذا أيضا كانت "الأناشيد القومية" لكل الأمم من الشعر حتى تُحفظ وتُغنى في المناسبات الوطنية[٥] .

(٥) انظر : العقد الفريد لابن عبد ربه ١٩/١ إلى ٦٣ ، وانظر دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى : ١١ – ١٢ (تحقيق محمود محمد شاكر) .

لا أريد أن أكرر هنا ما قاله أمثال ابن عبد ربه في كتابه "العقد الفريد" أو ما قاله عبد القاهر الجرجانى في كتابه "دلائل الإعجاز" عن فضل الشعر ، والدفاع عنه ، ولكنى من واقع تجربتى الشخصية في تعليم العربية ومحاولة فهمها وإفهامها ومعرفة أسرارها أكثر من أربعين سنة حتى الآن أقول : إنّ فهم الشعر عنوان على فهم العربية ، وليس فهم العربية عنوانا على فهم الشعر ، فالذى يفهم الشعر ، ويتذوقه قادر – بلا شك – على فهم اللغة وإدراك تراكيبها . وأقول أيضا إن اللغة تكون بخير إذا كان جمهرة كبيرة من أهلها قادرين على فهم الشعر وتذوقه ، ومن هنا أجد أن الاهتمام بالشعر اهتمام بالعربية ، ولابد من درسه وتدريسه وغرسه بأوزانه وخيالاته في نفوس الناشئة خدمة للعربية نفسها ورعاية لحقها ، وتنميتها ، والجهد الذى يبذل في شعر الأطفال سوف تعود ثمرته على اللغة نفسها ، وعلى القومية التى تعد العربية مقومًا أساسيًّا من مقوماتها ، وعلى الأوطان التى تنتمى إلى العربية وتتخذها لغة ، وعلى القيم الأساسية التى تنشد من وراء كل تعليم .

الذى فتح باب كتابة الشعر للأطفال هو أحمد شوقى ، وأضفي على هذا العمل شرعية ، ولا غرو أن يهتم أمير الشعراء في العصر الحديث بهذا الجانب فهو يقدر اللغة قدرها ، ويقدر الشعر قدره ، ويدرك بحسه الطبيعى دور الشعر في فهم اللغة وإدراك أسرارها ، ويدرك بحسه أيضا أهمية التوجه إلى الأطفال في تلك السنّ الغضة التى يتشكل فيها العقل ، ويتحدد الوجدان .

قدم أمير الشعراء في ديوانه جزءا خاصًا سماه "ديوان الأطفال" فيه عشر قصائد تتناول موضوعات مختلفة قيل في تقديمها "مجموعة من الشعر السهل ، نظمها لتكون للأطفال أدبًا وثقافة"[٦] هى الهرة والنظافة ، والجدّة ، والوطن ، والرفق بالحيوان ، والأم ، وولد الغراب ، والنيل ، والمدرسة ، ونشيد مصر ، ونشيد الكشافة .

---

(٦) الشوقيات ١٨٨/٤ (المكتبة التجارية الكبرى ١٩٨٣) .

اختار شوقى من أوزان الشعر البحور ذات التفعيلة الواحدة وهى الرمل والهزج والرجز والكامل والوافر والمتدارك ، ولم يترك من هذه البحور إلا بحر المتقارب .

وكان البحر الأكثر شيوعًا هو بحر الرجز إذ استعملة في أربع قصائد هى الجدّة ، والوطن ، والرفق بالحيوان والأم . يليه بحر المتدارك إذ استعمله في قصيدتين هما النيل ونشيد الكشافة . واستعمل مرة واحدة كلا من الرمل في قصيدة "الهرة والنظافة" ، والكامل في "ولد الغراب" ، والهزج في "المدرسة"، والوافر في "نشيد مصر" .

ولم يُستخدم البحر تاما في هذه القصائد إلا في "نشيد مصر" وفي "النيل" ، و"نشيد الكشّافة" ؛ فنشيد مصر جاء على بحر الوافر ، ولكنه نوّع فيه القافية ، فجعل البيتين الأولين أربعة أشطار ، كل شطر بقافية موحدة مع الأخرى :

بنى مصر مكانكمو تهيَّا فهيّا مهدوا للمجد هيّا
خذوا شمس النهار لكم حُليّا ألم تكُ تاجَ أولكم مليّا

وبعد هذه الافتتاحية الموقعة مع الياء المشدّدة المفتوحة المطلقة يستمر النشيد بيتين بيتين ، كل بيت بيتان فيهما ثلاثة أشطر موحدة القافية ، والشطر الرابع تتحد قافيته مع قوافي المطلع أى يكون بالياء المشدّدة المفتوحة المطلقة هكذا :

على الأخلاق خطوا المجد وابنُوا فليس وراءها للعزّ رُكْنُ
أليس لكم بوادى النيل عَدْنُ وكوثرها الذى يجرى شهيًا

وعلى هذا النمط يسير النشيد ذو الوزن التام من بحر الوافر ولكن التنوع في القافية والتوحد معًا في آن يجعل نغمه سهلاً قريبا مأنوسًا .

وكذلك فعل شوقى في قصيدتى "النيل" و"نشيد الكشافة" من التنوع القافوىّ الذى يجعل الإيقاع موقعا منوعا جميلا .

هذا الحديث عن وزن هذه القصائد المقدمة للأطفال لم يكن إلا للإشارة إلى أن شعر الأطفال ينبغى أن يراعى فيه الوزن القصير ، الواضح النغم، البسيط الإيقاع ، السريع التأثير حتى يثبت في الذهن بأدنى مجهود ، ويمكن التغنى به وإنشاؤه في يسر وسلاسة ، ومن هنا ابتعدت هذه القصائد عن الأوزان التامة باصطلاح العروضيين ، كما ابتعدت عن الأبحر المركبة التفعيلة مثل بحر الطويل والبسيط والمديد والسريع والخفيف والمنسرح . وقد اهتدى أحمد شوقى بخبرته الشعرية العميقة وحاسته الموسيقية الدقيقة إلى هذه الأوزان القصيرة أو المجزوءة بتعبير العروضيين ، وعندما لجأ إلى بعض الأوزان التامة اختار أسهلها وهو بحر الوافر والمتدارك ، ونوع فيه التقفية حتى يسهل فيها الإيقاع ، ويترقرق النغم .

هذا من جانب الوزن ، وأما من جانب المفردات والتراكيب فقد أدى بشوقى اجتهاده إلى أن يختار ما رآه سهلاً من المفردات ، بصرف النظر عن تحقق هذه السهولة أو عدم تحققها بالفعل ، لأنه لم تكن أمامه بالطبع دراسة علمية تبين له المفردات تشيع في عالم الأطفال ، مع أن هذا العالم متدرج على سنوات إذا أخذنا بسن المدرسة حتى نهاية مرحلة الطفولة ، ومختلف من مستوى المدينة إلى القرية ، ومختلف من مستوى اجتماعى إلى مستوى اجتماعى آخر ، ومن مستوى ثقافي إلى مستوى ثقافي آخر .

فإذا أخذنا قصيدة "الأم" التى يقول فيها شوقى :

لــــولا التقـــى لقلـــتُ : لـــمْ يخلـــق ســـواكِ الولـــدَا

إن شـــئتِ كـــان العيْـــرأوْ إن شـــئتِ كـــان الأسَـــدا

وإنْ تُـــردْ غيًّـــا غـــوى أوْ تبْـــغ رشـــدًا رشـــدا

والبيـــتُ أنـــتِ الصـــوت فيـــه ، وهـــو للصـــوتِ صَـــدَى

كالببغـــاء فـــي قفـــصٍ قيـــل لـــه فقلّـــدا

وكالقضـــيب اللّـــدْن قـــدْ طـــاوَع فـــي الشـــكل اليـــدا

يأخـــذ مـــا عوّدتـــهِ والمـــرء مـــا تعـــوَّدا

فلست أدرى أى مستوًى وجه إليه شوقى هذه القصيدة ؟ فعلى مستوى "المفردات" نجد "التقى – العَيْر – غيًّا – غوى – تبْغ – رُشدًا – رشدًا – صدى –القضيب اللدن" .

وهى كلمات ليست مألوفة للأطفال ، إما لأنها كلمات معانٍ مثل التقى والغىّ والرشد واللدْن ، وإما لأنها كلمات غير مستعملة في عالم الطفل مثل "العَيْر" .

وعلى مستوى التراكيب كذلك نجد القصيدة احتوت على خمسة تراكيب شرطية بدأت من أول بيت :

لـــولا التقـــى لقلـــت : لـــم يخلـــقْ ســـواكِ الولـــدا

كما احتوت على الالتفات ، فعلى حين خاطب البيتان الأول والثانى الأم في (سواكِ) و(إن شئتِ) ، تحدث البيت الثالث عن الأم بضمير الغائبة في (وَإنْ تُردْ غيًّا) و (أو تبغ رشدا) ، وعاد البيت الرابع فخاطب الأم (والبيت أنتِ الصوت فيه) وكذلك في البيت الأخير (يأخذ ما عوّدتهِ)

وتعاملت الأبيات مع حقائق يصعب إدراكها عند الطفل ، فالتقى الذى يمنع من إسناد خلق الولد إلى الأمّ ، والمقابلة بين العَيْر والأسد وإرادة الغى وابتغاء الرشد ، والصوت والصدى ، والقضيب اللدْن وقابلية تشكله في اليد ، والمرء وما تعوّده .

فإذا عرفنا أن عوامل فهم اللغة تقوم على معرفة معانى المفردات ، ومعرفة قواعد تركيبها ، وسياق الحال ، ومعرفتنا لحقائق الحياة[٧] ، أدركنا كم الصعوبة التى تقف عائقًا أمام فهم قصيدة شوقى عن أحب القيم إلى الطفل وهى "الأم" .

وأما من جانب المحتوى الذى اشتملت عليه هذه القصائد فإنه محتوى محدود ، ينزع إلى الحديث عن الموضوعات الكبرى في معظمه مثل الحديث عن الوطن ، والنيل ، ونشيد مصر ، ونشيد الكشافة ، والمدرسة، ولم يتعلق هذا المحتوى بعالم الطفل أو ما يشغله ، وهناك إلى جانب هذه الموضوعات الكبرى حديث عن النظافة في "الهرة والنظافة" و "الجدّة" و "الرفق بالحيوان" ، وعدم رفق بعض الأمهات بأطفالهن كما في "ولد الغراب" و "الأمّ" .

ولا نستطيع أن نلوم شوقى على قلة ما تعرّض له في ديوان الأطفال، وحسْبه أنه فتح الباب في هذا المجال وشجع كثيرًا من الشعراء الذين سلكوا هذا الطريق فقدموا للأطفال في هذا المجال بعد ذلك أعمالاً كثيرة

---

(٧) انظر : فهم المقروء وفهم المسموع ، داود عبده (ضمن الموسم الثقافى الثانى والعشرين لمجمع اللغة الأردنى ٢٠٠٤م)

أما الأسلوب المستخدم في الصياغة فقد كان شوقى فيه بارعًا براعة فائقة ، وتتمثل براعته في الآتى :

١- أنه أجرى الحديث في بعض القصائد على لسان الطفل نفسه كما في "الهرة والنظافة" إذ يقول :

هرتـــــى جــــدّ أليفـــــةْ وهـــــى للبيـــــت حليفــــةْ

وفي "الجدة" إذ يقول :

لــــى جّـــدة تـــــرأف بــــى أحنـــى علـــىّ مــــن أبـــى

وكــــل شـــــيء ســــرّنى تـــــذهب فيــــه مـــذهبى

٢- أنه أجرى الحديث أحيانا على لسان "الشيء" فجعل "المدرسة" هى التى تتكلم ، فيقول :

أنــــا المدرســــة اجعلنـــــى كــــأمٍّ . لا تمــــلْ عنّــــى

ولا تفـــــــزعْ كمــــــأخوذٍ مـــن البيـــت إلـــى السجْن

ويخاطب أمّ الغراب في "ولد الغراب" ويشير إليها فتفهم الإشارة:

وعرفـــــت رنّــــة أمّــــه فـــي الصـــارخاتِ النّعّـــق

فاشـــرت فالتفتـــت فقلـــ ـــت لهـــا مقالـــة مشـــفق :

أطلقتـــه ، ولـــو امتحنـــ ـــتِ جناحـــه لـــم تطلقـــى

وكمـــا ترفـــق والـــدا كِ عليـــك لـــم تترفقـــى

وأنطق "الريح" و"العصفورة" في "الوطن" وجعل بينهما حوارًا يؤدى إلى الغاية التى يريدها .

٣- أنه يسوق القصيدة أحيانا في قالب قصصى محبّب ، ويجرى الحوار بين شخوص القصيدة ، ففي قصيدة "الوطن" يقول :

عصـــفورتان فـــي الحجـــا ز حلتـــا علـــى فـــنَنْ

فـــي خامـــلٍ مـــن الرّيـــا ضِ لانّـــدٍ ولا حَسَـــن

بيناهمـــا تنتجبـــا ن ســـحرًا علـــى الغصُـــنْ

مـــرّ علـــى أيكهمـــا ريـــحٌ ســـرى مـــن الـــيَمنْ

حيّـــا وقـــال : درّتـــا ن فـــي وعـــاءِ ممـــتهَنْ !

لقـــد رأيـــت حـــول صنْـــ ـــعاءَ وفـــي ظِـــلّ عَـــدَنْ

خمـــائلا كأنّهـــا بقيـــة مـــن ذى يـــزَنْ

الحَـــبّ فيهـــا ســـكّرٌ والمـــاء شُـــهدٌ ولـــبَنْ

لـــم يرهـــا الطيـــرُ ولـــم يســـمع بهـــا إلا افتـــتنْ

هيّا اركبانى نأتِهـا ... في ساعة من الزّمَنْ
قالت له إحداهما ... والطيرُ منهنّ الفطنْ :
ياريحُ أنت ابن السبيـ ... ـل ، ما عرفت ما السكنْ
هبْ جنة الخلد اليَمنْ ... لا شئ يعدل الوطنْ !

ففي هذه القصيدة جرى الحوار بين "الريح" وإحدى العصفورتين بعد تصوير ما كانت عليه العصفورتان ، وحال الحياة في اليمن ، وكان ردّ العصفورة حاسمًا مقتضبا ، وكان كلام الريح مسهبًا ، وناسب هذا الحوار الموقف المصور ، إذ كان الريح يغريهما بالانتقال من الحجاز حيث القسوة والشظف إلى اليمن حيث النعمة والرخاء ، وتمسكت العصفورتان بالوطن في اقتضاب مما يوحى بأن قضية الوطن لا تخضع للمساومة والأخذ والردّ .

٤- يصرح شوقى في آخر القصيدة دائمًا بالمغزى الذى يريد أن يثبت في ذهن الطفل ، سواء أكان ذلك بصيغة الطلب كقوله عن النظافة:

لا تمرَّنَّ على العَيْـ ... ـن ولا بالأنف جيفةْ
وتعوّدْ أن تُلاقى ... حسنَ الثوب نظيفةْ
إنما الثوبُ على الإنـ ... ـسان عنوانُ الصحيفةْ

أم كان بصيغة الاستفهام التقريرى كقوله على لسان الجدّة مخاطبة ابنها والد حفيدها :

ألـــم تكـــن تصـــنعُ مـــا يصْـــنع إذ أنـــت صـــبى ؟

أم كان بجملة تقريرية قاطعة في نفيها

هـــبْ جنـــة الخلـــد الـــيمنْ لا شـــيء يعـــدل الـــوطنْ

أو قاطعة في ثبوتها كقوله في الرفق بالحيوان :

بهيمـــــة مســـــكينُ يشـــكو فـــلا يُبـــينُ

لســـــانه مقطـــــوع ومـــا لـــه دمـــوعُ

حسب أحمد شوقى أنه فتح الباب مهتديا بعبقريته الشعرية بهذه النماذج القليلة التى قدمها في هذا المجال الذى نرى أنه مجال مهم نحن في حاجة إليه من أجل تغذية وجدان الطفل وعقله وتنمية لغته بمثل هذا الأسلوب الجميل .

نظلم أحمد شوقى ظلمًا بيّنًا إذا قلنا إنه اكتفي بعشر القصائد التى قال عنها ناشرو ديوانه أو شوقياته إنها ديوان الأطفال ، لأن أحمد شوقى قدم في شوقياته أربعا وخمسين قصيدة سميت "الحكايات" جاء معظمها في حكاية أو قصة عن بعض الطيور والحيوانات . استغل فيها شوقى عاملين أساسيين أولهما أن سليمان – عليه السلام – عُلم منطق الطير فلا عجب أن تأتى بعض القصائد مثل "سليمان والهدهد" و"سليمان والطاووس" و"سليمان والحمامة" . والآخر أن نوحًا – عليه السلام – حمل في سفينته من كل زوجين اثنين ، فهى مناسبة للحديث عن أحوال بعض الحيوانات في السفينة كالدب والثعلب والليث

والذئب والأرنب وبنت عرس والحمار والنملة . وقد ترددت أسماء بعض الحيوانات وشاعت في هذه الحكايات وحظى الثعلب لمكره ودهائه وحيلته ، والأسد لكونه ملك الغابة وقوته ، والكلب لإلفه ووفائه ، والحمار لطيبته وغبائه ، وغير ذلك من أنواع الحيوانات والطيور وبعض الحشرات التى بلغت اثنين وأربعين نوعًا من عناوين القصائد .

وهذه القصائد سلكت مسلكا رمزيًّا قريبًا وواضحًا ، وتساق العظة أو الحكمة في آخرها دائمًا مستخلصة من الحكاية في صورة تعليق فيه تركيز شديد أو مفارقة شديدة الوضوح . وهذه الحكايات تصلح للكبار وللصغار معًا، وكل يستخلص لنفسه منها ما يتسع له إدراكه ويستوعبه عقله .

وأذكر أنه درّس لنا ونحن في المدرسة الإلزامية وكنا في التاسعة من العمر بعض هذه الحكايات الشعرية ، وما تزال ترنّ في أذنى قصة "اليمامة والصياد" وحمقها الذى أوقعها في يد الصياد . ومع أننا لم نفهم تمامًا قولها :

ملكت نفسى لو ملكت منطقى

فإننا لم نستطع أن ندفع ذلك الشجن الذى ملأ نفوسنا من هذه القصة المؤثرة التى تمثلت في براءة هذه اليمامة التى كانت بأعلى الشجرة بعيدة عن عين الصياد الذى همّ بالرحيل حين ملّ من الحوم حول الروض بحثًا عن صيْد من الطير فلم يجد ظلا لواحدة منها ، فسألته هذه اليمامة المسكينة عن مقصده فكان جزاؤها أن صوب نحوها سهم الموت ووقعت في قبضته .

يمامة كانت بأعلى الشجره ... آمنة في عشها مستتره

فاقبل الصياد ذات يومْ ... وحام حول الروض أى حُومْ

فلـم يجـد للطيـر فيـه ظـلا وهـمّ بالرحيـل حـين مـلا

فبـرزت مـن عشـها الحمقـاءُ والحمـق داء مـا لـه دواءُ

تقـول جهـلاً بالـذى سـيحدثُ يـا أيهـا الإنسـان عـمّ تبحـثُ

فالتفـت الصـياد صـوب الصـوتِ ونحـوه سـدّدَ سـهم المـوتِ

فسـقطت مـن عرشـها المكـين ووقعـت فـي قبضـة السـكين

تقـول قـول عـارف محقـق : "ملكت نفسى لو ملكت منطقى"

وقد لجأ شوقى في هذه الحكايات إلى "القافية المزوجة" بحيث يكون للبيت في آخر شطره الأول قافية تماثل ما في آخر شطر الثانى ، وغلب هذا على هذه الحكايات فجاءت خمس وثلاثون حكاية منها على هذه الطريقة ، وجاءت القصائد الأخرى كل منها بقافية موحدة ، ولا شك أن طريقة ازدواج القافية في البيت تساعد على ترسّل الحكى وتنوّع النغم مما لا يدفع إلى الملل . ولا يعنى هذا أن القصائد الأخرى التى لم تلتزم بهذه الطريقة قد جاءت مملة ، بل إن كل قصيدة منها سلكت مسلكًا تحبب نفسها به إلى قارئها ، ولكنى أردت فحسب أن أكشف تنوّع أساليب شوقى وتفننه في إبداعه .

وقد كانت هذه الحكايات التى قدمها أحمد شوقى "خفيفة الظلّ" تشيع فيها المفارقة السّاخرة ، وتأتى العظة فيها دائمًا مقرونة بموقف طريف مما يجعلها سائغة مقبولة محببة ، والحكايات كلها أمثلة لهذا الذى أريد ، ولكنى أختار من بينها وعلى غير اختيار حكاية "الفأرة والقطة" التى يقول فيها شوقى :

سـمعت أنّ فـأرةً أتاهـا شـقيقها ينْعـى لهـا فتاهـا
يصيح يـالى مـن نحوس بختـى مـن سـلط القـط علـى ابـن أختـى
فولولـت وعضّـت الترابـا وجمعـتْ للمـأتمِ الأترابـا
وقالـت اليـومَ انقضـتْ لـذاتى لا خيـر لـى بعـدك فـي الحيـاةِ
مـن لـى بهـر مثـل ذاك الهـرّ يريحنـى مـن ذا العـذاب المـرّ
وكـان بـالقرب الـذى تريـدُ يسـمع مـا تبـدى ومـا تعيـدُ
فجاءهـا يقـول يـا بشـراكِ إنّ الـذى دعـوت قـد لبّـاكِ
ففزعـت لمـا رأتـه الفـارهْ واعتصـمت منـه ببيـت الجـاره
وأشـرفت تقـول للسـفيهِ إنْ مُـتّ بَعْـد ابنـى فمـنْ يبكيـهِ ؟

وكذلك "ثعالة والحمار" التى تقوم فيها "التورية" بدور واضح في آخر شطر فيها :

أتـى ثعالـة يومـا مـن الضـواحى حمـارُ
وقـال إن كنـت جـارى حقـا ونعـم الجـارُ
قـلْ لـى فـإنى كئيـبٌ مفكّـر محتـارُ
فـي موكـب الأمـس لمـا سـرنا وسـار الكبـارُ

طرحـــت مـــولاى أرضًـــا فهـــل بـــذلك عـــارُ ؟

وهـــلْ أتيـــت عظيمًـــا ؟ فقـــال لا يـــا حمـــارُ

لقد كان وعى شوقى واضحا في أن تكون حكاياته التى جاءت على ألسنة الحيوانات والطير واضحة المغزى قريبة الرمز يفهمها الصغار قبل الكبار ، ولجأ فيها إلى أن تكون على ألسنة الحيوانات والطير حتى يسلم من المؤاخذة إن كان ثم تلميح إلى السلطة كما في حكاية "الأسد ووزيره الحمار" التى تبين أن الأسد اختار الحمار وزيره ، فترتب على هذا الاختيار فساد الأحوال ودمار الملك ، وفقدان هيبة الملك :

حتـــى إذا الشـــهر ولـــى كليلـــةٍ أو نهـــار

لـــم يشـــعر الليـــث إلاّ وملكـــه فـــي دمـــار

القـــرد عنـــد اليمـــين والكلـــب عنـــد اليســـار

والقـــط بـــين يديـــه يلهـــو بعظمـــة فـــار

فقـــال مَـــنْ فـــي جـــدودى مثلـــى عـــديم الوقـــار

أيـــن اقتـــدارى وبطشـــى وهيبتـــى واعتبـــارى

فجـــاءه القـــرد ســـرًا وقـــال بعـــد اعتـــذار

يـــا عـــالى الجـــاه فينـــا كـــنْ عـــالىَ الأنظـــار

رأى الرعيـــة فـــيكمْ مـــن رأيكـــم فـــي الحمـــار

واللغة المستخدمة في هذه الحكايات لغة سهلة قريبة المنال ، ليس فيها لفظ غريب أو ناب ، وإذا جاء لفظ غير مأنوس فإنه يظهر معناه من خلال سياقه ، بل قد يلجأ أحيانًا إلى بعض الألفاظ العامية كقول بنت عرس عندما نهضت لإنقاذ جارتها الأرنب في السفينة :

جاءت عجوز من بنات عرس تقول أفدى جارتى بنفسى
أنا التى أرجى لهذى الغاية لأننى كنت قديمًا "دايَة"

وكل الحكايات ومثلها شعر الأطفال مما يسهل حفظها وترديدها على الألسنة ، ومن هنا تنمو لغة المتعلم من حيث المفردات والتراكيب والصور ، وتتعمق في نفسه المعانى والقيم التى تقدم في هذا الإطار المحبب الجميل .

وكُلُّ ما قدمه شوقى في هذا المجال يمثل جزءا يسيرًا مما يراد تقديمه للطفل ، ولا يصح أن نلوم أحمد شوقى فقد كان محكومًا بظروف خاصة كان يراعيها في كل الأحوال ، ويكفي أنه كان رائدًا ، وأنه فتح هذا الباب . وقد تطورت الحياة تطورا ملحوظا ، وتغيرت أشياء كثيرة ، وعلى كل عصر أن يتحمل تبعات ما يجب عليه عمله نحو أطفاله .

بعد أحمد شوقى كتب عدد من الشعراء للأطفال ، واهتم القائمون على التعليم أن يضعوا من هذا الشعر شيئًا لأطفال المدارس ، وكان في أيام طفولتى بعض النصوص التى مازلت أحفظ بعضها مثل هذا النص الذى يحث على التعاون للشاعر محمد الهرّاوى يقول فيه :

أربعة كلاب من خيرة الأصحاب



قد ألفوا جمعيةْ ... تعمل بالسويّةْ

واتفق الجميعُ ... وكلهم مطيعُ

أن يركبوا في عربةْ ... يوم احتفال العقبَةْ

اثنان يركبان ... واثنان يسحبان

ومن يجر ذاهبا ... يرجع فيها راكبا

فكان هذا النظر ... فيه السرور الأكبر

وواضح من هذا النص تأثره بأحمد شوقى وطريقته في قصر الوزن واصطناع القافية المزدوجة ، لكن هذا النص لا يرقى في حكايته إلى مستوى أحمد شوقى الذى ابتكر عددًا من الحكايات المقنعة[٨] .

وقد ظل أحمد شوقى يلقى بظله على كل من يأتى بعده ، ولم يخرج عنه إلا فاروق شوشة الذى قدم أربعة أعمال مستقلة للأطفال ممثلين في أحفاده "حبيبة والقمر" و"ملك تبدأ خطواتها" و"حكاية الطائر الصغير" و"الأمير الباسم" . أقول إنّ فاروق شوشة خرج عن تأثير أحمد شوقى في الصياغة الشعرية لأنّه آثر أن يكتب عن الصغار ولهم كما يكتب للكبار بطريقة الشعر الحرّ ، وإن كان في بعض الموضوعات متأثرا بأحمد شوقى كما في "حكاية الطائر الصغير" التى تجدها في مغزاها قريبة من حكاية "القبرة وابنها" لأحمد شوقى مع اختلاف في التفاصيل بطبيعة الحال . وعلى كل حال تجربة فاروق شوشة

(٨) ظهر :حبيبة والقمر" عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، و"ملك تبدأ خطوتها" عن الهيئة نفسها سنة ٢٠٠٢ وحكاية الطائر الصغير عن قطر الندى سنة ٢٠٠٢ و"الأمير الباسم" عن المركز القومى لثقافة الطفل ٢٠٠٥ .

مع شعر الأطفال تحتاج لوقفة في غير هذا المجال . أردت فحسب أن أشير إلى أنَّ كل من أتى بعد أحمد شوقى لم يستطع الإفلات من تأثيره تمامًا ، وهذا يقودنا إلى تجربة الشاعر سليمان العيسى الذى خصص ديوانا من ٧٥٦ صفحة لشعر الأطفال سماه "ديوان الأطفال"[٩] وهى التسمية نفسها التى وضعت لقصائد أحمد شوقى للأطفال ، وإذا كان عدد قصائد شوقى في ديوان أطفاله لم يتجاوز عشرًا مع عدم احتساب الحكايات لأنَّه لم يضعها في ديوان الأطفال ، فإنَّ القصائد التى قدمها سليمان العيسى في هذا الديوان بلغت أربعًا ومائتى قصيدة .

وقد أتاح طول الزمن ، وعمق الاهتمام بالأطفال أن ينوِّع في الموضوعات تنوعًا غنيًا يتضح فيه الإيمان والإصرار على الهدف . ووضوح الرؤية ، وهو يكرر كثيرًا أنَّ "هذه الأناشيد كُتبت ليغنيها الأطفال لا ليقرؤوها بالطبع ، وعندما يغنونها سيحفظونها"[١٠] ولا يقف شاعر نفسه على شعر الأطفال بهذه الكمية وبهذا التكثيف إلا إذا كان مؤمنا إيمانا حقيقيًا بقضيته . تقول الدكتورة ملكة أبيض "وخلف الديوان كله تقف نظرة نفسية تربوية تتمثل في أننا ربما استطعنا تغيير حياة الأطفال إذا ما تدخلنا بصورة مبكرة في مسرح نموهم عن طريق تزويدهم بتصور واضح للكيفية التى يستطيعون بها أن يكونوا فاعلين ، نشطين في المجتمع . وزيادة الوعى هذه تشفي من أهم عوائق التطور ، ألا وهى اللامبالاة التى تعطل قوى الكثير من الناشئين في المجتمعات الحديثة"[١١].

ويقول الشاعر سليمان العيسى عن ديوان أطفاله "هذه الأناشيد تخاطب الأولاد من سن ٧ – ١٥ وتنتظر التلحين والإخراج والأداء .

---

(٩) طبع فى دار الفكر المعاصر بيروت – لبنان ودار الفكر دمشق – سورية ١٩٩٩م .
(١٠) ديوان الأطفال : ٣٨٤ .
(١١) د. ملكة أبيض ، ماذا يغنى الأطفال فى ديوان الأطفال لسليمان العيسى – دراسة مستقلة من كتاب الباحثة نفسها بعنوان "وقفات مع سليمان العيسى" الهيئة العامة للكتاب فى صنعاء ٢٠٠١م .

وليس للنشيد سن محددة بالضبط"[١٢] ويقدم لعمله بمقدمة طويلة يخاطب فيها الأطفال مخاطبة الكبار قائلا : "إنى لا أكتب للصغار لأسليهم . ربما كانت أية لعبة أو كرة صغيرة أجدى وأنفع في ذا المجال إنى أنقل إليكم تجربتى القومية ، تجربتى الإنسانية ، تجربتى الفنية أنقل إليكم همومى وأحلامى يا أعزائى الصغار"[١٣] .

وقد كان الشاعر صادقا عندما أشار إلى سن الأطفال الذين يتوجه لهم، بل أكاد أقول إن بعض هذه الأناشيد مقدمة إلى أطفال دون السابعة ، وذلك مثل "حروفنا الجميلة"[١٤] .

ألـــــف بـــــاء تــــاء ثــــاءُ

هيــــا نقـــرأ يــــا هيفــــاءُ

وكذلك الأعداء في "عاش الحب" [١٥]

عـــدوا واحـــدْ عــــاش الحـــبُّ

عـــدوا اثنـــينْ ســـار الركـــبُ

عـــدْ ثلاثـــةْ يـــا عبـــاسْ

عـــدوا الأربـــع وقف الناسْ .. إلـــخ

---

(١٢) ديوان الأطفال ٣٤ .
(١٣) السابق : ٣٠ .
(١٤) السابق : ٣٧ .
(١٥) السابق : ٣٨٧ .

ويحرص العيسى على اللغة العربية الفصيحة من منطلق أن "الكلمة العربية الفصيحة الجميلة هى التى تبنى – في رأينا – شخصية الطفل القومية ، وتشارك في تكوين فكره السليم . لنحرص على الكلمة الفصيحة الجميلة ، ولنزرعها في نفوس الصغار وعقولهم . فلم يبق لنا غير لغتنا العربية الجميلة من هواء نقىّ يملأ صدورنا"[16] .

إننى أتفق مع الشاعر تماما في تقديم اللغة العربة الفصيحة للأطفال في هذه السن الطرية الغضة ، وجَعْل هذه اللغة في إطار شعرىّ غنائى محبّب ، واللغة كما هو معروف تتلقى بالسماع ، ولذلك سوف ترتكز هذه اللغة بمفرداتها في أذهان الصغار مرتبطة بأدائها الجميل فتنشأ الألفة بين الأطفال ولغتهم القومية ، ولا تكون غربة تجافي بين الأطفال ولغتهم ، وقد كان العيسى واعيا بهذا الدور التربوىّ الفعال ، ومن هنا لم يبخل على الأطفال بجوانب "الخيال الشعرى" الذى يحرك مخيلة الطفل ويوسع مداركه ويغذى رغبته الفطرية في ولوج عالم الخيال والأساطير . وكان يستغل هذه الطاقة الغنائية في تزويد الأناشيد ببعض المفردات التى قد تكون جديدة على الأطفال ويستعين بشرح معانيها حتى تنضم مفردات جديدة إلى القاموس الذهنى للطفل .

وسليمان العيسى – كما رأت الدكتور ملكة أبيض بحق – يتناول المجالات الآتية :

١- العالم الشخصىّ للطفل أو مفهوم الذات لديه .

٢- عالم المدرسة واللعب ، فالتعلم واللعب وجهان لعملة واحدة ، إذا ما نظرنا للعب في صورته الإيجابية ولا سيما في مرحلة الطفولة المبكرة .

---

(١٦) السابق : ٣٨٥ .

٣- عالم الطبيعة بما تحويه من فصول وشمس وقمر ونجوم ونبات وماء وحيوان ولا سيما الحيوان الأليف .

٤- عالم الإنسان بدءا من الأسرة وانتهاء بالمجتمع الإنسانى الكبير .

ولقد كان الهدف التعليمى واضحا لدى سليمان العيسى حتى إنه في الجزء الأول من ديوان الأطفال كان يعرض على الطفل "أسئلة" بعد القصيدة ، فعل هذا سبع مرات فحسب[١٧] ، ولم يلتزم به في كل الديوان.

سلك العيسى مع شعر الأطفال مسلك شوقى في الوزن إذ حرص على الأوزان القصيرة ، وابتكر في هذا المجال صورًا لبعض البحور العربية لم تكن تستعمل بهذه الطريقة كأن يجعل الشطر من تفعيلتين بدلاً من أربع مثل :

حيينـــــــــــاهْ	صـــــافحناهْ
قلنـــــا أهـــــلاً	يـــــا عمّـــــاه
شـــــين صـــــاد	ضـــاد طـــاءْ
بعـــــد الطـــــاء	تجـــئ الظـــاءْ
غنّـــــى معنـــــا	يالميـــــــــاءْ

وينوّع في القصيدة الواحدة بين أكثر من وزنٍ ، ويغاير في كمية الأبيات ، وينوع القوافي مع تنويع الأبيات ، أو يوحد بينها مع هذا التنويع.

(١٧) انظر الصفحات : ٥٩ ، ٦٧ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ١٢٤ ، ١٢٩ .

والجملة عند العيسى قصيرة وهى اسميّة غالبا ، وفعليّة عند سرد الحدث ، والجملة القصيرة مما يناسب سن الأطفال في الاستيعاب السريع والفهم الواضح .

سوف أقارن في هذه الفقرة بين عملين أحدهما لأحمد شوق والآخر لسليمان العيسى . والقصيدتان تتناولان هدفا واحدًا هو التحذير من الكذب ، فموضوع القصيدتين واحد يقول أحمد شوقى في الحكايات بعنوان "القرد في السفينة"[١٨] يقصد سفينة نوح عليه السلام :

لم يتفقْ مما جَرى في المركب	ككذب القرد على نوح النّبى
فإنّه كان بأقصى السطح	فاشتاق من خفته للمزح
وصاح يا للطير والأسماكِ	لموجةٍ تجدُّ في هلاكى
فبعث النبى له نسورا	فوجدته لاهيًا مسرورا
ثم أتى ثانية يصيحُ	قد ثقبتْ مركبنا يا نوحُ
فأرسل النبىّ كل من حَضَرْ	فلم يروا كما رأى القرد خطرْ
وبينما السفيه يومًا يلعبُ	جاءت به على المياه المركبُ
فسمعوه في الدجى ينوح	يقول إنى هالكٌ يا نوحُ
سقطت من حماقتى في الماء	وصرت بين الأرض والسماء

(١٨) الشوقيات ١٦٠/٤ .

فلــــم يصـــدق أحـــدٌ صـــياحَهْ وقيـــل حقـــا هـــذه وقاحَـــهْ

قـد قـال فـي هـذا المقـام مـن سَـبقْ أكـذبُ مـا يلْفـي الكـذوب إن صـدقْ

مـــن كـــان ممنـــوًّا بـــداء الكـــذب لـــم يتـــرك اللهَ ولا يعفـــي نبـــى

ويقول سليمان العيسى في قصيدة "الراعى والذئب"[١٩] :

الربـــــوة الخضـــــراء تنتظـــــرُ

وخرافـــــه فـــــي الـــــدرب تنتشـــرُ

كـــــــان الفتـــــــى يَسْـــــعَى

نشـــــطًا إلـــــــى المرّعَـــــــى

يلهـــــــــو بأغنيـــــــةِ

نشـــــوى علـــــى شـــــفةِ

أو يجمـــــــع الزهـــــــرا

ليصـــــــوغه شـــــــعرا

الربـــوة الخضـــراء تنتظـــرُ

وخرافـــةَ فـــي العشـــب تنتشـــر

(١٩) ديوان الأطفال : ٤٢٣ .

* * *

ويعنّ يومّا خاطرُ

في بال راعينا

سأصيحُ : ذئبٌ كاسرُ

يجتاح وادينا

وتهبّ قريتنا لتنجدنى

وتكون حادثة تسلّينا

وتردد الأصداء والدربُ

الذئبُ

الذئبُ

هُرع الناس على صوت الفتى

أين أين الذئبُ من أين أتى

ليس ما يؤذى هنا أو يجرحُ

أيها السادة إنى أمزحُ

مرحٌ هذا الفتى نعترف

همهم الأصحاب ثم انصرفوا

* *

الربوة الخضراءُ تنتظرُ

وقطيعُه كالضوء ينتشرُ

ويعيد صاحبنا دعابَتَهُ

وتردد الأصداء والهضْبُ

الذئب الذئِبُ

وتهبّ قريته لنجدتهِ

وتعود : لا خبرٌ ولا ذئبُ

* *

ويجئ الذئب يومًا مصلتًا

فكّه الأحمر مثل الشرر

أيها الناس أتى الذئب أتى

أنجدونى إننى في خطر

مرحٌ هذا الفتى قال الجميعْ

إنّه يلهو دعوه للقطيعْ

لـــم يصـــدقْ أحـــدُ

لـــم يجئـــه أحـــدُ

مـــا الـــذى بعـــد يضـــافْ

أكـــل الـــذئب الخـــرافْ

الـــذين امتهنـــوا فـــي الحياة الكـذبا

صدقهم لو صدقوا ذاهـبٌ أيضـا هبـا

المحتوى الأخلاقى الذى حرصت القصيدان عليه هو بيان عاقبة الكذب والتحذير منه ، وقد صرح أحمد شوقى كعادته في آخر الحكاية بهذا الغرض بقوله :

مَـــنْ كـــان ممنّـــوا بـــداء الكـــذبِ لا يتـــركُ الله ولا يعفـــي نبـــى

فجعل الكذب داءً يصاب بـه بعض النـاس ، والـداء مرض شديد تجب مقاومته بالعلاج والوقاية منه ، وجعل الشخص الذى يصاب به لا يرعى حرمة لشئ حتى لا يترك الله في الكذب عليه ، ولا يخشاه في هذا ، وهو من باب أولى لا يترك النبى من الكذب عليه كما فعل "القرد" مع نوح عليه السلام، ولعله من أجل هذا جعل شوقى هذه الحكاية للقرد مع نوح عليه السلام في السفينة ، فكانت السفينة مسرحًا للقاء كل الحيوانات معًا من جانب ، ومع نوح نفسه من جانب آخر ، وجعل الكذب من القرد على نوح نفسه وهو نبى الله ، والذى يكذب على نبى الله يكذب على الله .

ومن الملاحظ أن سليمان العيسى صنع صنيع شوقى فصرح بالغاية التى يتغياها في آخر قصيدته وجعلها مظللة في الكتابة تمييزا لها ولفتا للأنظار إليها بوضعها في هذا الإطار المظلل . يقول :

الـــــذين امتهنــــوا فــي الحيـــاة الكـــذبَا

صـدقهم ـ لـو صـدقوا- ذاهـــبٌ أيضـــا هبـــا

فجعل الكذب "مهنـة" في الحياة يمتحنها بعض النـاس ، وعاقبتهم أنهم إذا صدقوا (ونلاحظ أنه قال : "لو صدقوا" و "لو" حرف امتناع لامتناع أى أن صدقهم نادر) إذا صدقوا فإن صدقهم يذهب هباء . وصاغ هذا المعنى في بيتين وهما جملة نحوية واحدة على حين صاغ شوقى هذا المعنى في بيت واحد ـ والحكمتان نحويًا مصوغتان بطريقة متشابهة في بناء الجملة ، غير أن العيسى زاد جملة اعتراضية هى (لو صدقوا) .

والعقاب الذى يتوقعه العيسى سلبى لأنه جعل صدق الكاذبين ضائع هباء مثل كذبهم ، وهى نتيجة فيها شئ من اللين ، ولعله أراد هذا التخفيف حتى يطمعهم في العودة إلى حوض الصدق . على حين جعل شوقى العقاب حادا صارما إذ صوَّر الكذوب بأنه متجرئ على الله وعلى الأنبياء ، فمنطلق التخويف عند سليمان العيسى اجتماعى نفسى ، ومنطلق التخويف عند شوقى منطلق دينىّ بالإضافة إلى أنه جعل الكاذب قردًا فكأن قد مسخ من آدميته وإنسانيته . هذا من حيث محتوى الحكاية ، أما من حيث بنيتها فنجد شوقى ـ كما أشرنا ـ اخترع القصة اختراعًا وأفسح له خياله هذا التصور ، وجعل القرد في هذه الحكاية يكذب مرتين الأولى عندما استغاث بالأسماك والطيور من الموجة العاتية التى تكاد تهلكه ، والأخرى عندما صاح مرة أخرى أن

السفينة قد ثقبت وأن الجميع سوف يهلك . في المرة الأولى أرسل نوح النسور محلقة في الجوّ لاستكشاف الأمر فوجدته لاهيا مسرورا ، وفي المرة الثانية أرسل نوح كلّ من حضر في استنفار عام ، فلم يروا – كما رأى القرد – أى خطر.

في المرة الثالثة سقط القرد فعلا في الماء وهو يلعب فأخذ ينوح قائلا إنى هالك يا نوح ، فلم يصدق أحد صياحهُ واتهموه بالوقاحة . وكان ما كان .

أما في قصة سليمان العيسى فقد أخذها من قصة نثرية متداولة هى "الراعى والذئب" وقد كذب الراعى مرتين بطلب النجدة من الذئب الذى سيعدو على خرافه ، وفي كل مرة يهرع الناس لنجدته فيجدون الفتى وشياهه في سلامة ويفاجئهم بأنه يمزح ، وفي الثالثة عندما جاء الذئب حقا صاح طالبا النجدة ، فقال أهل قريته إنه يمزح ولم يصدقه أحد ، وأكل الذئب خرافه .

بنية الحكاية واحدة والشخوص تختلف ، وقصة شوقى محكمة ، ولذا جاءت قصيرة لم تتجاوز اثنى عشر بيتًا ، وسليمان العيسى أدخل تفصيلات كثيرة لم يكن بعضها في صالح القصة ، حيث جعله العيسى فتى نشيطا يسعى إلى المرعى ، والنشاط داع من دواعى الجد كما أنه داع من دواعى المرح ، فوظف النشاط للمرح الكاذب ، وجعله مغنيا يلهو بأغنية نشوى على شفةٍ ، وهذه رومانسية حالمة لا تؤدى إلى الكذب ، وجعله شاعرًا يجمع الزهر ليصوغه شعرًا ، والشعر قد يكون مطية للكذب كما يكون مطية للصدق ، فوظفه سليمان العيسى للكذب ، وهذه قيمة سلبية كما وظف الرومانسية والمرح من قبل له ، ومن هنا طالت قصة سليمان العيسى بضعف أبيات قصة شوقى.

ومن حيث الوزن اتبع أحمد شوقى وزنا واحدا هو الرجز التام ، وزاوج في القوافي بحيث تكون هناك قافية في آخر الشطر الأول وأخرى في آخر الشطر الثانى ، وتختلف القوافي من بيت لآخر ، فوحد ونوّع في الوقت نفسه .

ونجد سليمان العيسى قد جمع في حكايته عددًا من الأوزان فبدأ بالكامل ، وثنى بجزءٍ من البسيط ، ويعود إلى الكامل بالبيت الافتتاحى نفسه ثم يأتى بمجزوء الكامل مع التنويع في القوافي ثم يلجأ إلى الرمل التام ، ثم يكرر البيت الافتتاحى ، وبعده أبياتٌ من الكامل الأحذ المضمر، ثم ينتقل إلى الرمل في ثلاثة أبياتٍ وبعدها جزء من بحر المديد ، ثم بمجزوء الرمل .

وقد يكون لهذه التشكيلة ما يسوغها عند الشاعر لأنه يكتب للأطفال وفي ذهنه أن هذه القصائد تغنى لهم ، فإذا غنيت تنوع التلحين والأداء بتنوع الوزن، ولكن القصيدة في القراءة تختلف عن الغناء ، في قراءتها يحول تعدد الوزن دون اطراد النغم وتحدر الإيقاع .

لم أرد مفاضلةً بين الشاعرين ، ولكنى – فحسب – أردت أن أشير إلى أنَّ شوقى يفرد ظله من حيث يشعر لاحقوه أو من حيث لا يشعرون . ويبقى أن سليمان العيسى كتب كمًا كبيرًا من القصائد ونوَّع تنويعًا هائلاً في موضوعاته استوعبت كثيرا مما يريد علماء التربية والتعليم أن يقدموه للتلاميذ فشمل التراث والقومية والوطن والعلاقات الإنسانية والمستويات الاجتماعية والحيوانات والطيور والحروف والرسوم والألوان والأعداد والأسماء والمدرسة والألعاب وكل ما يهم الطفل ، ويهم المربين أن يعلموه للطفل .

التعليم بالشعر تعليم مبهجٌ ، ولا سيما إذا أُنشد هذا الشعر لما ينطوى عليه الشعر من نغم هو جزء أساسىّ في بنائه ، وهذا يؤدى إلى سرعة الحفظ، وسرعة التذكر ، وإلى ترسيخ القيم النبيلة في وجدان المتعلمين وعقولهم . كما يؤدى إلى توسيع الخيال عند الأطفال ، وخيال الأطفال نشيط بطبيعته .

والشاعر الذى يكتب للأطفال لن يتخلى عن الخيال والصور الشعرية مهما حاول التبسيط ، وهذا الخيال وهذه الصور الشعرية سوف تكون جزءا من المذخور اللغوى عند الطفل . فالحاجة إلى شعر الأطفال قائمة مستمرة ، وإذا لم تهتم المدارس بهذا الجانب ؛ فالمرجو من أولياء الأمور ألا يهملوه وأن يغذوا أبناءهم بهذا الجانب الخصب . فإذا اتفقنا على أهمية هذا الجانب فإن هناك خطوات أراها ضرورية في الإعداد والتنفيذ .

١-تقسيم سن الطفولة إلى مراحل ، وهى معروفة ، ما قبل المدرسة وبعد المدرسة يمكن أن تكون كل ثلاث سنوات مرحلة سنية . فتكون لدينا تقريبًا خمس مراحل سنية ، كل مرحلة من هذه المراحل لها ما يناسبها من الشعر ، قبل المدرسة ينشد هذا الشعر ويغنى للأطفال ، وما بعد المدرسة يقرأ ويحفظ ويغنى إن أمكن .

٢-يراعى اختيار الألفاظ المناسبة لكل سنّ ، وهذا يقتضى عملاً لغويًا ينهض به المتخصصون في رصد الألفاظ التى تشيع في هذه المرحلة أو تلك وتقترب فيها هذه الألفاظ من لغة الحياة اليومية وفي الوقت نفسه من اللغة الفصيحة بحيث لا تكون غريبة على الطفل ، ولا مانع – بل يجب – أن تزيد نسبة معينة من ألفاظ جديدة تضاف إلى مخزون الطفل . توضع هذه القوائم أمام الشعراء ليختاروا منها ما يلائم. هذه الخطوة في حقيقة الأمر خطوة مهمة ، واللغويون هم الذين يستطيعون القيام بها خير قيام ، ولكنها واجبة خدمة للنشء واللغة والقومية والقيم التى نحرص عليها .

٣- يواكب الخطوة السابقة خطوة مهمة أخرى هى تحديد الأنماط التركيبية أى الجُمل التى يسهل استيعابها في كل مرحلة ، وأتوقع أن تكون الجمل بسيطة قصيرة في المراحل الأولى ،

يزيد طولها شيئًا فشيئًا في المراحل التالية حتى نأتى إلى الجمل المركبة الطويلة ، لأنه من المعروف لغويا أن الجمل الطويلة أصعب في الفهم من الجمل القصيرة حتى مع سهولة ألفاظها وسطحية أفكارها . وهنا أشير إلى أن سليمان العيسى بفطرته الشعرية لجأ إلى الجمل القصيرة في كثير من شعر ديوان الأطفال مثل قوله في "ديمة تغنى"[٢٠] :

اسمى ديمةْ

هل تدرونْ

يا أطفالْ

معنى ديمةْ ؟

معناها حلوٌ ناعمْ

معناها المطر الدائم

يسقى الأرض فيكسوها

ورقا أخضر وبراعمْ

وهذا أيضا عمل لغوى يقوم به المتخصصون خدمة للأغراض السابقة .

(٢٠) السابق ١٧٣ ، ١٧٤ .

٤- لا نستطيع – بطبيعة الحال – أن نلزم الشعراء بشئ ، ولكن الألفاظ المناسبة والتراكيب الملائمة عندما توضع أمامهم سوف يستفيدون منها ، وعندما يعلن عن مسابقات معينة في هذا الصدد سوف يحاول كل منهم أن يفوز بقصب السبق فيتوخى الشروط المقبولة ، ومن بينها تحديد الموضوعات التى يتناوله الشعر المطلوب للأطفال في المرحلة السنية المعينة . أتصور أن وزارة التربية والتعليم والثقافة والهيئات المختصة هى المنوطة بهذه المهمة .

٥- عندما تكون الجمل قصيرة تكون الأبيات في القصيدة مستجيبة لهذا القصر ، ومن هنا تكون الأوزان الشعرية السهلة ذات النغم الواضح مثل مجزوء الرجز والكامل والوافر والهزج والمتقارب والرمل والمتدارك والتدرج مطلوب بطبيعة الحال .

وهنا أحب أن أنوّه بأن " الشعر الحرّ" لا يدخل في هذا المجال. "الشعر الحر" لم يظهر إلا في منتصف القرن العشرين ، والكتابة منه لا تحقق الأغراض المطلوبة من "الشعر" من حيث سهولة الحفظ والتذكر وهى أهداف تعليمية ، ولا يعلم النغم أيضا ، ولا أريد أن أسترسل فأقول إن ما يسمى قصيدة النثر هى بنت شرعية للشعر الحر ، وقصيدة النثر تباعد بين الشعر وقارئيه ، ومن هنا أرى لزاما الالتزام بالأوزان العربية الأصيلة المطردة حفاظا على اللغة العربية قبل كل شئ .

٦- الطفل العربى الآن غير الطفل العربى من نصف قرن ، بل من ربع قرن، هناك تطور معرفي هائل في وسائل الاتصال فصار العالم كل قرية واحدة، وهناك تدفق معلومات بوسائل شتى في الفضائيات والإنترنت والأقراص المدمجة والموبايل

والتليفزيون والسينما وغير هذا وذاك من وسائل . وكل هذا يلقى عبئًا على الشعراء الذين يكتبون للأطفال إذ عليهم أن يراعوا هذه المستحدثات المعرفية التى غيرت كثيرًا من مفاهيم الأطفال .

٧- أخيرًا أود أن أقول إن التمسك بفن الشعر العربى في تعليم أطفالنا هو استمساك أخير بوشائج الثقافة الخاصة التى تعانى من فعل رياح العولمة العاتية، وآمل أن ننقذ أنفسنا ولغتنا وأجيالنا القادمة بهذه الوسيلة الجميلة "شعر الأطفال" .

محمد حماسة عبد اللطيف

المراجع

****

١- **أحمد شوقى ، الشوقيات** (المكتبة التجارية الكبرى ١٩٨٣) .

٢- د. **أحمد مختار عمر ، اللغة واختلاف الجنسين** (عالم الكتب ١٩٩٦) .

٣- **ابن عبد ربه ، العقد الفريد** (تحقيق أحمد أمين وإبراهيم الإبيارى – دار الكتاب العربى) .

٤- **د. داود عبده ، دراسات في علم اللغة النفسى** (جامعة الكويت ١٩٨٤)

فهم المقروء وفهم المسموع (الموسم الثقافي الثانى والعشرون لمجمع اللغة الأردنى ٢٠٠٤) .

٥- **د.** رشدى **طعيمة ، المرجع في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى** (جامعة أم القرى) .

٦- **سليمان العيسى ، ديوان الأطفال** (دار الفكر المعاصر بيروت – لبنان دار الفكر – دمشق – سورية) .

٧- **عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز** (قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر – مكتبة الخانجى بالقاهرة ط٢ : ١٩٨٩) .

٨- **فاروق شوشة ، * الأمير الباسم** (المركز القومى لثقافة الطفل ٢٠٠٥) .

* **حبيبة والقمر** (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨)

* **حكاية الطائر** الصغير (قطر الندى ٢٠٠٢) .

* **ملك تبدأ خطوتها** (الهيئة العربية العامة للكتاب ٢٠٠٢).

٩- **د. ملكة أبيض** ، ماذا يغنى الأطفال في ديوان الأطفال لسليمان العيسى – دراسة مستلة من كتاب للباحثة نفسها ، بعنوان : وقفات مع سليمان العيسى (الهيئة اللعامة للكتاب في صنعاء ٢٠٠١) .

لزوم ما لا يلزم في الأوزان

د. عبد العزيز نبوي(*)

حين يقال "لزوم ما لا يلزم" ينصرف الذهن إلى القوافي، بينما نجد الأمر نفسه ماثلا في الأوزان. وهو أمر لم يلتفت إليه أحد من قبل فيما نظن. واللزوم في الأوزان يكون حينا في الحشو، وحينا آخر في الأعاريض أو الأضرب أو هما معاً.

لزوم ما لا يلزم في الحشو:

من المعلوم بالضرورة عند العروضيين أن التغيير في تفاعيل الحشو لا يلزم تكرره، سواء كان زحافا أو علة جارية مجرى الزحاف. ومن العجائب العروضية في هذا الباب قصيدة لكشاجم من وزن الخفيف التزم فيها بكف فاعلاتن الأولى من كل شطر، كما التزم بطي مستفعلن في كل شطر أيضاً، حيث جاء حشو كل شطر على وزن (فاعلاتُ مفتعلن). أما الأعاريض والأضرب فلنا حولها حديث بعد قليل. والقصيدة عُدَّتُها ثمانية عشر بيتاً، هي[1]:

١- مَنْ تُراهُ يُنْصِفُني من خليل		لا يزال يلبَسُ ثوْبَ المَلُول

(*) أستاذ الأدب غير المتفرغ بكلية التربية – جامعة عين شمس.

٢- كلّما أطافَ به العاذِلونَ		لجَّ فِي تَسَرُّعهِ بالقبول
٣- والوشاة - ويْحَهُمُ - لا يَنُونَ		فِي اقتضابِ حَبْلِ وصَالِ الوَصُول
٤- كيف لا يَحُولُ هَوَى مَنْ لدَيْهِ		منْظرٌ ومُسْتمِعٌ للعذول
٥- لو يرى مودّتهُ فِي الضمير		لم يَزَلْ يُقابلني بالجميل
٦- لا ولا كَرَامة للعاذلينَ		لا أصُدُّ قبلَ بيان الدليل
٧- لا أصد متُهمًا للصديق		أسْرتِي وأسْرَتُهُ من قبيل
٨- أنفُسٌ مُؤلّفة بالإخاءِ		كُلُّها تدين بحُبِّ الرسول
٩- فارج الظلامِ وهادِي الأنامِ		والوَصِيِّ صاحبهِ والبَتُول
١٠- فضْلُ ذا لصاحبهِ والعدُوِّ		لا يزالُ مُكتنبا بالغليل
١١- بَيْننا مُواصلة لا يُبَتُّ		مِثْلها بقالِ عَدُوٍّ وقِيل
١٢- وامتزاجُ أنفسِنا بالصّفاءِ		كامتزاجِ صَوْبِ حَيًا بالشّمول

١٣- غَيْـرَ أنّ ذا حسَـدٍ قـد يَلِـجُ		فِـي الـدُّخول بينهمـا بالفُضُـول
١٤- وهْـوَ لا يفـوزُ بمـا يَرْتجيـهِ		لا ولا يُضِـلُّهما عـن سـبيل
١٥- يـا أخِـي ويـا عَضُدِي فِـي الخُطـوبِ		والـذي أنـالُ بـه كُـلَّ سُـول
١٦- والـذي يُشـاركنِي فِـي القـديم		والحـديث مـن غـرري والـحُجُول
١٧- دُمْ علـى ودَادِكَ لِـي مـا بقيـتَ		لا تُـردْ – هُـديتَ – بـه مِـنْ بـديل
١٨- لـيس بيننـا بُعْـدٌ فـي الفخـار		كـلٌ واحـدٍ لأخيـهِ وسِـيل[٢]

وهكذا التزم كشاجم بتغييرين، أولهما نـادر – وهو الكف – والآخر فيه خلاف. قال الأخفش[٣]: "وذهاب نون فاعلاتن قبيح لا يكاد يوجد، وقد جاء، أخبرني من أثق به من العرب" ومثل لذلك بقول المهلهل:

إن تثلنـي مـن باعـثٍ بـن صُـرَيْم		نعمـةً، تجِـدْني لـذاك شَـكُورُ[٤]

الشاهد في أول الشطر الثاني (نعمةً تـ) على وزن فاعلاتُ.

مع ملاحظة أن كفّ فاعلاتن له أمثلة في الشعر الجاهلي، قال الأعشى[٥]:

أو فريـدٍ طـاو تضَـيَّفَ أرْطـا		ةً يَبيـتُ فِـي دَفْهـا ويُضـاقُ

فقوله (ةَ يبيتُ) على وزن فعلاتُ.

كما أورد الجوهري شاهدين آخرين قال إنهما شعر قديم(٦).

أما طيّ مستفعلن في الخفيف فغير جائز عند كثير من العروضيين، قال أبو الحسن العروضي (٣٤٢هـ) في تعليل ذلك(٧): "لأن رابع مستفعلن من هذا الباب – من وتد، والزحاف لا يكون في الوتد، فلذلك لا يجوز وقوع مفتعلن في هذا الباب".

ثم جاء الجوهري (٣٩٣هـ) فقال(٨): "وجاء عن المحدثين طي مستفعلن للمعاقبة(٩).... وكان الخليل لا يجيز طيّه". وشاهده غير المنسوب:

ظفِـــرَتْ نفْســـي بمُنْـــى مطلـــوبِ		فعُـــلالاتُ القـــرس اليَعْبُـــوبِ

فقد جاءت مستفعلن في كلا الشطرين مطوية (مفتعلن).

فهل كان كشاجم أول من فعل ذلك؟ أم سُبق فقلّد؟ والذي أراه أنه مقلد لرُزَيْن العروضي، فقد ذكر أبو الحسن العروضي (٣٤٢هـ) أبياتا لرُزَين(١٠) العروضي قدم لها بقوله(١١): "وقد يضع بعض العروضيين مثل هذه الأوزان نادرًا على جهة المزح به والإغراب على أصحابه" ثم ذكر خمسة أبيات، اضطربت فيها رواية عجز البيتين الأول والرابع، وخفي عجز البيت الأخير، وهكذا:

قرِّبُـــوا جمـــالهمُ للرحيـــل		غُـــدْوَةً احتـــل بـــك الســـالبوكْ
خلّفُـــوك ثـــم مضَـــوْا مُـــدْلجينَ		فـــرَدًا بهَمِّـــك مـــا ودَعُـــوكْ

بئس ما جَزَاك به الظاعنونَ		حين عن جِوَارِهمُ أبعدوكْ
صَيَّروا فؤادَك مأوى الهموم		أساءوا إليك وما أنصفوكْ
فَالهُ عن تذكّرهم ما استطعتَ		....

ثم عقب أبو الحسن العروضي قائلاً: "هذا وإن قال أصحاب العروض فيه أنه لا يخرج، فإنه من الخفيف، وإنما استعمل فيه مفتعلن مكان مستفعلن، ومفتعلن لا تقع في الخفيف لأنه وتده متوسط". ولم يشر إلى تكرر كف فاعلاتن في الحشو.

فهل كان رُزَيْن أيضا مبتدع هذا اللون من لزوم ما لا يلزم في الحشو؟ أم أنه مقلّد هو الآخر، قلّد فيه أستاذه عبد الله بن هارون؟ قال الأصفهاني(١٢): "عبد الله بن هارون... من أهل البصرة، وأخذ العروض من الخليل بن أحمد، فكان مقدما فيه.... وهو مقلّ جدا. وكان يقول أوزانا من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رُزَيْن العروضي، فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس. فأما عبد الله بن هارون فما عرفت له خبرا ولا وقع إليّ من أمره شيء غير ما ذكرتُه".

الثابت إذن – مما بين أيدينا – أن كشاجم قلّد في قصيدته تلك رُزَيْن العروضي، وإن كان له فضل الإطالة. وربما يكون فيما ضاع من شعر عبد الله بن هارون – الذي قيل إن رُزَين العروضي قلده - ما يؤيد هذا الحكم أو يغير فيه قليلا أو كثيرا.

ومن لزوم ما يلزم في الحشو أيضا، قبض فعولن التي قبل الضرب الثالث في الطويل، وهو ما يسمى بالاعتماد. قال أبو الحسن العروضي[١٣]: "وأكثر ما يقع في هذا الضرب فعولُ فعولن، قلما يقع فيه فعولن فعولن" وقال الخطيب التبريزي[١٤]: واعلم أن الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التي قبل الضرب تجيء فعولُ، وأكثر ما يقع في هذا الضرب فعولُ فعولن، وقلما يقع فيه فعولن فعولن". ويبدو مما بين أيدينا أن الشعراء بدءوا في لزوم فعولُ منذ العصر الأموي، بعد أن كانوا في الجاهلية ينوعون بينها وبين فعولن على نحو ما نجد في شعر امرئ القيس. وهذا إحصاء يوضح ذلك:

العينة	عدد الأبيات	فعولُ	النسبة المئوية	فعولن	النسبة المئوية
١- ديوان امرئ القيس	١٢٣	٩٢	%٧٤,٨	٣١	%٢٥,٢
٢- ديوان عمر بن أبي ربيعة	٨٠	٨٠	%١٠٠	-	-
٣- ديوان الأخطل	٦٥	٦٥	%١٠٠	-	-
٤- ديوان المتنبي	٨٤	٨٤	%١٠٠	-	-
٥- ديوان ابن سناء الملك	٢٢	٢٢	%١٠٠	-	-

ومعنى هذا أن الشعراء قد بدءوا يلتزمون بما لا يلزم في هذا الباب بعد العصر الجاهلي.. ولا يقدح في ذلك مثل هذا البيت الذي ذكره الأخفش[١٥] وهو ليعلي الأحوال المتوفي سنة ٩٠هـ:

فظلّتْ لدى البيتِ العتيقِ أجيلُهُ		ومِطْوَايَ مشتاقانِ لَهُ أرِقَانِ

آخره "فعولن فعولن".

ففضلا عن وجود فعولن قبل الضرب دون تعليق من الأخفش، مما يعني جوازها، فإن لهذا البيت رواية أخرى في الأغاني هي[16]:

فبِتُّ لدى البيت الحرام أشيمة		ومِطْوايَ من شوق له أرقان

آخر البيت فعولُ فعولن، وكذلك في سائر أبيات القصيدة التي جاء هذا البيت بينها وهي ستة عشر بيتا.

لزوم ما لا يلزم في الأعاريض والأضرب:

١- **في الخفيف (في قصيدة كشاجم):** إن مكّنًا الحركة التي في آخر صدور الأبيات كانت للأعاريض صورة واحدة هي (فاعلاتن) دائما وهو ما نرجحه. وإن نمكّنها كانت الأعاريض مكفوفة (فاعلاتُ) عدا ثلاثة أبيات هي: الأول (خليلِ) والرابع (لديهِ) والرابع عشر (يرتجيهِ). وفي هذه الحالة نكون أمام لزوم ناقص، والراجح – عندي – التمكين.

أما الأضرب فقد لزم كشاجم فيها فاعلاتن دون تغيير. وهو الأمر الذي فعل رُزَيْن مثله، حين جعل للضرب صورة واحدة هي (فاعلاتْ) إن كانت القافية مقيدة، وهنا يكون قد قدم لنا ضربا جديدا للخفيف لم يعرفه الخليل أو مَنْ تلاه من العروضيين. أو تكون الأضرب كلها على وزن (فاعلاتن) إن كانت القافية مطلقة، وهو ما نرجحه – برغم تسكين المحقق للروي (السالبوكْ / ودَّعوكْ / أبعدوكْ / أنصفوكْ) إن نعتقد أنها جميعا بفتح الحاء، وعلى ذلك جرى كشاجم حين جعل الضروب كلها على وزن فاعلاتن، دون أن يدخل الخبن – وهو جائز – أيا منها.

٢- **في مخلع البسيط:** ونقدم لذلك بتعريف التخليع، فهو كما ذكر الجوهري[١٧] "قطع مستفعلن في العروض والضرب جميعا [في مجزوء البسيط]، فينتقلان إلى مفعولن، فيسمى البيت مخلعا" وقال الإربلي: "العروض الثالثة [من البسيط] ولها ضرب واحد مثلها مفعولن، ويسمى مخلعا"[١٨] ويجوز في هذه الحالة خبن أي ضرب، أي يجوز التنويع بين مفعولن وفعولن، وعلى هذا جرت هذه القصيدة لامرئ القيس[١٩]:

١- عيناكَ دمعُهما سِجَالُ		كأن شأنيهما أوشالُ
٢- أو جدولٌ في ظلال نخْلٍ		للماء من تحته مجالُ
٣- من آل ليلى وأين ليلى		وخير ما رُمْتَ ما يُنالُ
٤- قد أقطعُ الأرض وهْيَ قفْرٌ		وصاحبي بازلٌ شِمْلالُ
٥- ناعمة نائمٌ ابْجَلُها		كأن حاركَها أثالُ
٦- كأنها مُفْرَدٌ شَبُوبٌ		تلفُّهُ الريحُ والطَّلالُ
٧- أو أنها عَنْزُ بَطْن وادٍ		تعدُو وقدْ أقردَ الغزالُ
٨- عَدْوًا ترى بينهُ أبْوَاعَا		تخفِزُه أكْرُعٌ عِجَالُ

٩- وغائطٍ قد قطعتُ وخدي		للقلب من خوفه إجْلالُ
١٠- صابَ عليهِ ربيعٌ باكرٌ		كأنّ قُرْيانهُ الرِّحَالُ
١١- تقدُمُني نَهْدَةٌ سَبُوحٌ		صَلَّبَها الغَضُّ والحِيالُ
١٢- كأنها لِقْوَةٌ طلوبٌ		كأنّ خُرْطومَها مِنْشالُ
١٣- تُطعِمُ فَرْخًا لها صغيرا[٢٠]		أضَرَّ به الجوعُ والإخْثالُ
١٤- قلوبَ خِزّانَ ذي أورالٍ		قوتًا كما يُرْزَقُ العيالُ
١٥- وغارَةٍ قد تَلَبَّبْتُ بها		كأنّ أسرابَها الرِّعالُ
١٦- كأنهم حَرْشَفٌ مبثوثٌ		بالجوِّ إذ تَبْرُقُ النعالُ
١٧- صَبَّحْتُها الحيَّ في غَداةٍ		فكان أشقاهم الرجالُ

ونلاحظ هنا أن امرأ القيس قد نوع في الأعاريض بين فعولن (١١ مرة) ومفعولن (ثلاث مرات) ومفتعلن (مرتين) ومستفعلن (مرة واحدة). كما نوع

في الأضرب بين فعولن (١٢ مرة) ومفعولن (خمس مرات). وعلى هذا النحو – من حيث التنويع - تسير معلقة عبيد بن الأبرص[٢٢].

ثم بدأ مخلع البسيط – في أواخر العصر الجاهلي – يقترب كثيرا من صورته التي استقرت بدءًا من العصرين الأموي والعباسي التي التزم فيها الشعراء بـ(فعولن) في الأعاريض والأضرب، على نحو ما نجد في قصيدة الأعشى[٢٣]:

ألـــــم تــــــروا إرَمًـــــا وعـــــادًا		أوْدَى بهـــــا الليــــلُ والنهــــارُ

وهي واحد وعشرون بيتا التزم فيها بـ(فعولن) في عروض تسعة عشر بيتا. ثم جاءت مفعولن مرة واحدة، وفعو مرة واحدة أيضا. أما الضرب فقد جاء كله على وزن فعولن. ثم لزم الشعراء بعد ذلك فعولن في العروض والضرب، فكان ذلك من لزوم ما لا يلزم.

ونخلص من ذلك إلى أمرين: الأول – أن المخلع تشكيل جاهلي، ومن ثم فإن ما ذكره الدكتور إبراهيم أنيس من أن العروضيين أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين"[٢٤] حكم خاطئ؛ فلا العروضيون أجمعوا، ولا حركة الشعر تؤيد ذلك.

ولئن كان الشعراء قد التزموا ما لا يلزم بعد ذلك، حين جعلوا الأعاريض والأضرب جميعا على وزن فعولن، فإن الوشاحين لم يلزموا أنفسهم بذلك، فمنهم من جعل الضرب على وزن مفعولن[٢٥]. ومنهم من نوّع بين فعولن ومفعولن، كقول ابن بقي (من مشطور المخلع)[٢٦]:

أجِـــلْ عيونَـــك فـــي لألاءِ

سـنا الزجاجـة بالصـهباءِ
ضـدّان مـن أعجـب الأشـياء
لهيـب نـار فـي كـأس مـاء

ضرب البيت الأخير على وزن فعولن، وما قبله على وزن مفعولن.

ومن لزوم الشعر ما يلزم في المخلع، لزومهم فاعلن في حشوه، في حين أنه يجوز خبنها كما في قول الأعشى السابق ذكره:

الـم تـروا إرَمًـا وعـادًا		أوْدَى بهـا الليـلُ والنهـارُ

فوزن الشطر الأول: متفعلن فعِلن فعولن. ومثله قول ابن بقي السابق ذكره أيضا:

أجِـلْ عيونـك فـي لألاءِ

وزنه : متفعلن فعِلن مفعولن. ثم قوله:

سـنا الزجاجـة بالصـهباءِ

كما يجوز أن تأتي فاعلن على وزن مفعولن، وشاهدها قول الشاعر فيما أورده الدماميني[٢٧]:

فسِـرْ بـوِدْ سِـرْ بكـرهِ		مـا سـارت الـذلل السِّرَاعُ

جاءت فاعلن في الشطر الأول على وزن مفعولن، وفي الشطر الثاني على وزن فعلن. ومثل ذلك في قول ابن بقي السابق ذكره:

لهيب نار في كأس ماء

فوزنه: متفعلن مفعولن فعولن

وقد اضطر الشاعر المعاصر الدكتور سعيد شوارب إلى مثل ذلك في أحد أبيات قصيدة له من المخلع، حين ضمن شطره الثاني قوله تعالى[28]: "ولَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ" قال[29]:

ليس سوى الله من سراج		ضاء "ولو لم تمسسه نارُ"

وهو اضطرار لم تمنعه قواعد علم العروض.

٣- **التزام (فعو) في عروض المتقارب:** من المعلوم أنه يجوز التنويع في عروض المتقارب بين فعولن، وفعولُ، وفعولْ، وفعو. وعلى هذا جرى الشعراء قديما وحديثا. من مثل ما نجده في قصيدة ربيعة بن مقروم التي أولها[30]:

أمِنْ آل هنْدٍ عرفْتَ الرسوما		بجُمْرَانَ قفرًا أبتْ أنْ تريما

وهي خمسة وأربعون بيتا، جاءت العروض على وزن فعولُ في ثلاثة عشر بيتا، وعلى وزن فعو في اثنين وثلاثين بيتا.

ومن مثل قصيدة "خمر الأنوثة" لمحمود حسن إسماعيل[٣١]، وهي واحد وأربعون بيتا، جاءت العروض على وزن فعولُ في اثنين وعشرين بيتا، وعلى وزن فعو في تسعة عشر بيتا.

ولكننا نجد بعض القصائد التي لزم فيها الشعراء بـ"فعو" في الأعاريض، من مثل ما نجده في قصيدة ثعلبة بن عمرو، التي أولها[٣٢]:

أ أسماء لم تسألي عن أبيـ		ـك والقوم قد كان فيهم خطوبْ

وهي أربعة عشر بيتا. ومثلها مقطوعة للمعري[٣٣]، جاءت في خمسة أبيات، جاء عروض أول أبياتها على وزن فعولن للتصريع، ثم سارت أعاريض الأبيات الأخرى على وزن فعو.

ولأبي العتاهية قصيدة في سبعة عشر بيتا، أولها[٣٤]:

رضيت لنفسِك سوءاتها		ولم تألُ حُبًّا لمرْضَاتها

جاءت أعاريضها على وزن فعو، عدا البيت الثامن الذي جاءت عروضه على وزن فعولُ، فهو لزوم ناقص.

٤ـ فاعلن في عروض الرمل وضربه: ويجوز أن يدخلها الخبن عروضا وضربا، كقول أبي العتاهية[٣٥]:

قد سمعنا الوعظ لو ينفعنا		وقرأنا جُلَّ آيات الكُتُبْ
كل نفس ستُوفى سعيها		ولها ميقاتُ يوم قدْ وَجَبْ

جفت الأقلامُ من قبلُ بما		ختم الله علينا وكَتَبْ
كم رأينا من ملوك سادةٍ		رجَع الدهل عليهمْ فانقلبْ
وعبيد خوّلوا ساداتهم		فاستقرّ المُلكُ فيهم ورَسَبْ

فالعروض الأولى والثالثة مخبونة (فعلن) والعروض الثانية والرابعة والخامسة صحيحة سالمة (فاعلن). وكذلك نجد في الضرب، حيث جاء الثالث والخامس مخبونين (فعلن) والأضرب الأخرى على وزن فاعلن.

وقد وجدت قصيدة للبردوني بعنوان "كليمة لمقبرة خزيمة"(٣٦) يلزم فيها فاعلن في الأعاريض، عدا البيت الأول المصرع (فاعلاتن) أما الأضرب فجاءت كلها على وزن فاعلاتن دون أن يدخل الخبن أيا منها. ومن هذه القصيدة:

في فمي من آخر القلب كليمة		كيف أحكيها لقلبي يا خزيمةْ؟
انظري كيف استحالت غصّة		بين صدري وفمي، تلك النُغيمةْ
هل تقولين لقلبي عن فمي		(إننا كنا كنَدْمانيْ جُذيمةْ)
هذه البوحة أعْيَتْ أحرُفي		ولساني، وهْيَ في حجم اللُقيمةْ

ظـــــلّ يثنيهـــــا اختنـــــاقي بالبُكـــــا		مثلمـــا يجتـــرفُ الطوفـــانُ خيمـــةْ

...

ومجمل القول إن لزوم ما لا يلزم ظاهرة لا تنفرد بها القوافي، وإنما نجد أمثلة لها في الأوزان. وقد مثلنا بما وجدناه، ولعل مواصلة البحث من جانبنا أو من جانب غيرنا – تضيف أمثلة أخرى. ويكفي أننا فتحنا بابا جديداً من أبواب البحث العروضي.

الهوامش:

(١) ديوان كشاجم، دراسة وشرح وتحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١ سنة ١٩٩٧ ص ٣٦٦ وقد نبهني إليها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف.

(٢) في الديوان: بُعْد – بتسكين العين – والصواب ضمها كما أثبتنا. "وسيل" الصواب نحويا بضم اللام، ولكن الشاعر ضحَّى بالعلامة الإعرابية في سبيل سلامة القافية.

(٣) كتاب العروض للأخفش، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم. الفيصلية سنة ١٩٨٥ ص١٥٩.

(٤) البيت ليس في ديوانه الذي جمعه وشرحه وحققه أنطوان محسن القوّال. دار الجيل، بيروت ط١ سنة ١٩٩٥.

(٥) ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين. مؤسسة الرسالة ط ٧ سنة ١٩٨٣، القصيدة رقم ٣٢ البيت رقم ٢٨، وانظر أيضاً البيت رقم ٤٩ من القصيدة نفسها.

(٦) عروض الورقة، تحقيق محمد العلمي. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١ سنة ١٩٨٤ ص ٥٧.

(٧) الجامع في العروض والقوافي، تحقيق زهير غازي وهلال ناجي. دار الجيل، بيروت ط ١ سنة ١٩٩٦ ص ١٥٣.

(٨) عروض الورقة ص ٦٠.

(٩) المعاقبة تكون بين السببين الخفيفين المتجاورين الأول في آخر التفعيلة والآخر في أول التفعيلة التي تليها، ولا يجوز سقوطهما معا، وإن جاز

ثبوتهما معا، أو ثبوت أحدهما. وهذا غير المراقبة التي تكون بين السببين المتجاورين، لا يسقطان معا ولا يثبتان معا، بل يثبت أحدهما.

(١٠) رزين: بضم وفتح في الأغاني. وبفتح فكسر عند الزركلي.

(١١) الجامع في العروض والقوافي ص ٧٧.

(١٢) الأغاني: الهيئة العامة للكتاب. مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠١، الجزء السادس ص١٦٠.

(١٣) الجامع في العروض والقوافي ص ١٠٠.

(١٤) كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٣٠.

(١٥) عروض الورقة ص ٢٨.

(١٦) كتاب العروض ص ١٣٨.

(١٧) الأغاني ١٤٨/٢٢.

(١٨) كتاب القوافي، تحقيق عبد المحسن القحطاني. الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١ سنة ١٩٩٧ ص ٢٠٤.

(١٩) ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر، ط٥ ص ١٨٩.

(٢٠) في الأصل: (تطعم فرخا ساغبا) وهي رواية يضطرب بها الوزن. وقد أثبتنا رواية الديوان بتحقيق الشيخ ابن أبي شنب. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر سنة ١٩٧٤ ص ٥٠٩. والقصيدة ليست في ديوانه بشرح حسن السندوبي. المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٥.

(٢١) في نشرة الشيخ بن أبي شنب (وغارةِ ذاتِ قيروانِ).

(٢٢) راجع بحثنا "مجزوء البسيط ومخلعه، النشأة والتطور" مجلة فكر وإبداع بالقاهرة، الجزء ٣٢ سنة ٢٠٠٦ ص ٢٥ وما بعدها.

(٢٣) ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين. القصيدة رقم ٥٣ ص ٣٣١.

(٢٤) موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨١ ص ١١٨.

(٢٥) انظر الموشح رقم ٤٤ – وهو لابن اللبانة – في جيش التوشيح للسان الدين بن الخطيب، تحقيق هلال ناجي. مطبعة المنار، تونس. وراجع موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون لصاحب هذا البحث. دار اقرأ العالمية للنشر والتوزيع، ط١ سنة ٢٠٠٤ المجلد الأول ص ١٧٥ وما بعدها.

(٢٦) جيش التوشيح، الموشح الأول.

(٢٧) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله. مكتبة الخانجي بالقاهرة ط ٢ ص ١٥٩.

(٢٨) سورة النور من الآية رقم ٣٥.

(٢٩) ديوانه "ما قالت الريح للنخيل" مكتبة الأنجلو المصرية ط١ ص ١٨.

(٣٠) المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف، ط٤ المفضلية رقم ٣٨.

(٣١) الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح، ط١ سنة ١٩٩٣، ١/١٠١.

(٣٢) المفضليات، المفضلية رقم ٦١.

(٣٣) شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ط ٤، ١١٣٧/٣.

(٣٤) أبـو العتاهيـة، أشـعاره وأخبـاره، تحقيق شكري فيصـل. مكتبـة المـلاح. دمشق، سنة ١٩٦٤، ص ٨٣.

(٣٥) المصدر نفسه ص ٢٩.

(٣٦) ديوانـه، الأعمـال الكاملـة. الهيئـة العامـة للكتـاب، صـنعاء، ط٢، سـنة ٢٠٠٤، ٩٩٧/٢.

علة العدل في منع الاسم من الصرف
بين الافتراض والسماع

د. عصام سيد أحمد عامرية (*)

ملخص البحث

يدور هذا البحث حول " علة العدل في منع الاسم من الصرف بين الافتراض والسماع ". وهو يهدف إلى عرض رأي النحويين القدامى القائل بأن الاسم يمنع من الصرف - سواء أكان علمًا أم كان صفة - للعدل، كإحدى العِلل المانعة للاسم من الصرف، في مقابل رأي النحويين المحدثين القائل برفض هذه العلة، وتفسير المنع في المواضع التي بحثها النحويون القدامى وقالوا فيها بالعدل تفسيرات مختلفة تبعد عن القول بهذه العلة التي وصفوها بالعلة المفترضة.

لهذا كان منهجي في هذا البحث هو البدء برأي النحويين القدامى، ثم الثنية برأي النحويين المحدثين.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن يتكون من : مدخل، ومحورين، وخاتمة، على النحو الآتي:

(*) أستاذ مساعد بقسم النحو والصرف والعروض – كلية دار العلوم – جامعة الفيوم .

المدخل: وفيه عرّفت العدل عند النحويين، والفرق بينه وبين الاشتقاق، كما عرضت لأقسام العدل، وفائدته، وأضربه عند النحويين القدامى، ورأي النحويين المحدثين.

والمحور الأول: تحدثت فيه عن منع الاسم من الصرف للعلمية والعدل - كما ذهب إلى ذلك النحويون القدامى - فعرضت لسبع صور من صور العدل، وهي الصور التي قالوا فيها بعلة العدل بوصفها أساسًا لمنع الاسم من الصرف، ثم ثنيت برأي النحويين المحدثين الرافض لهذه العلة.

والمحور الثاني: تحدثت فيه عن منع الاسم من الصرف للوصفية والعدل، وذلك في الموضعين اللذين ذكرهما النحويون القدامى، ثم ثنيت برأي النحويين المحدثين الرافض لهذه العلة.

ثم جاءت **الخاتمة** وفيها أجملت أهم النتائج التي توصلت إليها، ومنها: أن النحويين القدامى اهتموا بعلة العدل أساسًا لمنع الاسم من الصرف سواء للعلمية أو الوصفية، وذلك من منطلق اهتمامهم باطراد القواعد. أما النحويون المحدثون فرفضوا - في مجملهم - هذه العلة، وراحوا يفسرون منع الاسم من الصرف تفسيرات مختلفة، فمنهم من ذهب إلى القول بأن الاسم يمنع من الصرف في هذه المواضع لأن العرب سُمع عنهم المنع في هذه المواضع.

ومنهم من ذهب إلى أن الاسم يمنع من الصرف إذا كان علمًا، لأنه لم يستعمل منونًا قبل أن يكون علمًا فحرم التنوين، وإذا كان صفة فلأنها تضمنت معنى التعريف. ومنهم من آثر عرض ما منع من الصرف في هذه المواضع على حاله لدراسته، ومعرفته دون تأويل أو تعليل.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، له نعبد، وبه نستعين، فله الملك، وله الحمد، وهو على كل شيء قدير، والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ثم أما بعد ..

فمن الأمور التي جُبِلَ عليها الإنسان – منذ طفولته – السؤال عن سبب كل ما يدور حوله، ومحاولة التماس علة وجوده. وإذا كان السؤال عن العلة من طبائع الإنسان، فإنه – لا شك – يكون ضروريًا إذا كان باحثاً في علمٍ من العلوم.

وعلم النحو من أكثر العلوم التي حاول دارسوه تعليل أحكامه؛ نظراً لارتباطه باستعمال العربي للغته، ولذا كان البحث عن العلة مسايراً لوضع القاعدة النحوية منذ وضع النحو العربي على يد العلماء الأوائل، في محاولة جادة منهم لتفسير النطق العربي، وتبيين ظواهره، لذلك دارت العلة – بداية - في فلك طبيعة اللغة ذاتها؛ فكانت قريبة المأخذ، سهلة المنال، مفيدة للغة، مطلوبة للنطق. وهذه هي العلة التي أسماها النحويون " العلة التعليمية " أو " العلة الأولى ".

ولكن بعد ذلك أضحى النحويون يبحثون عن كوامنها، ودقائقها، وخفاياها؛ لإظهار ملكاتهم الذهنية، فبعدت عن طبيعة اللغة، وتعقدت، وأوجد ما يسمى " العلل الثواني " و " العلل الثوالث "، أو ما يطلق عليها " العلل الجدلية " أو" العلل النظرية "؛ فكان كل ذلك سبباً مباشراً في تعقيد النحو العربي، وبخاصة بعد أن ارتبط بالقول بالعلة، القول بالعامل أيضاً، فازداد النحو تعقيداً، وهذا ما دعا بعض النحويين القدامى كابن مضاء، وكثيراً من النحويين المحدثين للنظر في أبواب نحوية كثيرة بغية تسهيلها، وتيسيرها، حتى وصل الأمر إلى الدعوة بإلغاء بعض الأبواب برمتها، ولذلك لا نعجب حينما نجد الأستاذ إبراهيم

مصطفى يقول: " أطمع أن أغير منهج البحث النحوي للغة العربية، وأن أرفع عن المتعلمين إصر هذا النحو، وأبدلهم منه أصولاً سهلة يسيرة، تقربهم من العربية، وتهديهم إلى حظ من الفقه بأساليبها "[1].

ولعل باب " الممنوع من الصرف " من أكثر الأبواب النحوية التي حظيت بالعلل النظرية، ولا أكون مبالغاً إذا قلت: إن كل مباحثه – تقريباً - قائمة على القول بالعلة.

لهذا كان هذا البحث الذي وسمته بـ **" علة العدل في منع الاسم من الصرف، بين الافتراض والسماع "**، أردت - من خلاله - تجلية رأي النحويين القدامى الذين افترضوا وجود علة أخرى بجانب العلمية أو الوصفية لمنع الاسم من الصرف، أسموها (العدل)، وعرض هذا الافتراض على النحويين المحدثين الذين رفضوا هذه العلة وأرجعوا سبب منع الاسم من الصرف إلى السماع ليس إلا.

كما أنني عنيت بالأسماء الممنوعة من الصرف للعلمية والعدل، والوصفية والعدل – على رأي النحاة القدامى – فتتبعتها في: معاجم اللغة، ومعاجم البلدان، وأسماء الخيل العرب وفرسانها، فأتيت بعدد كبير من الأسماء والصفات التي لم يذكرها النحويون في كتبهم، فأضحى هذا البحث – في جزء كبير منه – بحثًا في التأصيل الوصفي.

ولتحقيق هذا الغرض، اقتضت طبيعة البحث أن يتكون من: مدخل، ومحورين، وخاتمة، على النحو الآتي:

المدخل: وفيه عرّفت العدل عند النحويين، والفرق بينه وبين الاشتقاق، كما عرضت فيه لأقسام العدل، وفائدته، وأضربه عند النحويين القدامى، ثم ثنيت برأي النحويين المحدثين.

---

[1] إحياء النحو/ أ

والمحور الأول : تحدثت فيه عن منع الاسم من الصرف للعلمية والعدل، كما عرضت فيه لسبع صور من صور العدل كما زعم النحويون القدامى، ثم ثنيت برأي النحويين المحدثين.

والمحور الثاني : تحدثت فيه عن منع الاسم من الصرف للوصفية والعدل. وقد عرضت فيه لموضعين ذكرهما النحويون القدامى، ثم ثنيت برأي النحويين المحدثين.

ثم جاءت " **الخاتمة** " وفيها أجملت أهم النتائج التي توصلت إليها في أثناء البحث.

مدخل

أولاً: تعريف العدل عند النحويين :

العدل في اصطلاح النحويين معناه " الانصراف عن صيغة إلى أخرى مشاركة لها في الحروف الأصلية والمعنى، تقديراً أو تحقيقاً "[٢].أو هو بتعبير آخر عبارة عن " صرفك لفظاً أولى بالمسمى إلى آخر، وهو فرع عن غيره؛ لأن أصل الاسم ألا يكون مخرجاً عما يستحقه الوضع لفظاً أ و تقديراً "[٣]. وهو بتفصيل أشمل " إخراج الكلمة عن صيغتها الأصلية لغير قلب، أو تخفيف، أو إلحاق، أو معنى زائد "[٤].

وعلى هذا التعريف الأخير للعدل خرج منه " أيس " التي هي مقلوب (يئس)، و" فخْذ "- بسكون الخاء- مخفف " فخِذ " بكسرها، و" كوثر "

---

[٢] شرح ألفية ابن معطي، لابن جمعة الموصلي /٤٤٣

[٣] همع الهوامع، للسيوطي ٨٩/١

[٤] حاشية الصبان /١٢٩٣

بزيادة الواو إلحاقاً له، بنحو: " جعفر "، و " رجيل " بالتصغير، لزيادة معنى التحقير[٥].

ثانياً : الفرق بين العدل والاشتقاق :

في بعض تعريفات النحويين للعدل يفهم منها أن هناك صلة بينه، وبين الاشتقاق؛ فقد عرفه ابن يعيش بأنه عبارة عن " اشتقاق اسم على طريق التغيير له، نحو اشتقاق عمر من عامر، والمشتق فرع على المشتق منه "[٦].

لكن في التحقيق هناك فارق بين العدل، والاشتقاق الذي ليس بعدل؛ ذلك أن الاشتقاق يكون لمعنى أخذ من الأول، نحو: ضارب من الضرب، فهذا ليس بعدل، ولا من الأسباب المانعة من الصرف؛ وذلك لأنه اشتق من الأصل بمعنى الفاعل، وهو غير معنى الأصل الذي هو الضرب. أما العدل فمعناه أن تريد لفظاً،ثم تعدل عنه إلى لفظ آخر، فيكون المسموع لفظاً، والمراد غيره. كما أن العدل يفترق عن الاشتقاق في أنه لا يكون في المعنى، إنما يكون في اللفظ[٧].

وكون العدل يكون في اللفظ لا المعنى هو ما استقر عليه قول النحويين باستثناء ابن السراج الذي يرى أن العدل يأتي لإزالة معنى إلى معنى؛ فأحاد فيه عدل في لفظه ومعناه؛ فاللفظ من واحد إلى أحاد، والمعنى من واحد إلى واحد واحد، وكذا "مثنى "، و " ثلاث "، و " رباع "[٨]. وردّه الجرجاني[٩].

---

[٥] ينظر: حاشية الصبان /١٢٩٣، وشرح الرضي ١٠٢/١

[٦] شرح المفصل لابن يعيش ٦١/١

[٧] ينظر: السابق ٦٢/١

[٨] ينظر: الأصول ٧٣/١

[٩] ينظر: المقتصد في شرح الإيضاح، لعبد القاهر الجرجاني /١٠١٠-١٠١١

فالاشتقاق – على ما تقدم – يكون لمعنى آخر أخذ من الأصل، نحو اشتقاق "ضارب" من الضرب؛ لإفادة الذات و الصفة معًا. أما العدل الذي هو أن تريد لفظًا، ثم تعدل عنه إلى آخر، فلا يفيد أي معنى زائد عن اللفظ المعدول عنه.

ثالثًا: أقسام العدل :

قسم النحويون العدل إلى قسمين رئيسين. **الأول: تحقيقي**، وهو ما يتحقق حاله بدليل يدل عليه غير كون الاسم غير منصرف، بحيث لو وجدناه أيضًا منصرفًا لكان هناك طريق إلى معرفة كونه معدولاً، وذلك نحو العدل في: سحر، ومثنى؛ فإن الدليل على العدل فيهما، ورود كل لفظ منهما مسموعًا عن العرب بصيغة تخالف الصيغة الممنوعة من الصرف؛ فسحر بمعنى السحر، أي وردت بـ" أل " المعرفة، ومثنى بمعنى: اثنين اثنين، فليس المنع من الصرف هنا هو الدليل على العدل، وإنما مجيء الصيغتين هكذا. ومنع الاسم من الصرف في هذا القسم بابه القياس[١٠].

والآخر: تقديري، وهو الذي يصار إليه لضرورة وجدان الاسم غير منصرف، وتعذر سبب آخر غير العدل، أي أن منع الصرف فيه يكون سماعًا عن العرب من غير أن يكون مع العلمية علة أخرى تنضم إليها في منع الصرف، فيقدر فيه العدل لئلا يكون المنع بالعلمية وحدها، نحو: عمر، وزفر. وهذا النوع لا دليل عليه إلا المنع من الصرف بحيث لو سمع مصروفًا لم يحكم بعدله، نحو " أدد "[١١].

لكن النحاة قسموا العدل أيضًا باعتبار **محله** إلى أربعة أقسام، هي:

القسم الأول: يكون بتغيير الشكل فقط، نحو: " جُمَع " بضم الفاء، وفتح العين عند من قال إنه معدول عن " جُمْع " بضم الفاء، وسكون العين.

---

[١٠] ينظر: شرح الرضي ١٠٣/١

[١١] ينظر: شرح الرضي ١٠٣/١، والنحو الوافي ٢١٢/٤ هامش(١).

والقسم الثاني: يكون بالنقص فقط، ويكون فيما عدل عن ذي " أل"، وهو: سحر، وأمس، وفي قول جمهور النحويين: أخر.

والقسم الثالث: يكون بالنقص، وتغيير الشكل، نحو: عمر.

والقسم الرابع: يكون بالزيادة، والنقص، وتغيير الشكل، نحو: حذامِ[١٢].

رابعًا: فائدة العدل :

ذكر النحويون أن فائدة العدل إما **(أ) تخفيف اللفظ** عن طريق اختصاره، كما في: مثنى، وأخر؛ فمثنى اختصار " اثنين " " اثنين "، وأخر اختصار " آخر " بهمزة ممدودة.

وإما **(ب) تخفيف اللفظ وتمحضه للعلمية**، كما في: عمر، وزفر، المعدولين عن: عامر، وزافر، لاحتمالهما الوصفية قبل العدل[١٣].

خامسًا: أضرب العدل :

للعدل أضرب ثلاثة. أحدها: ما عدل عن بناء إلى بناء آخر؛ لإزالة معنى إلى معنى، فعدل لفظه ومعناه، مثاله: موحد، ومثنى، وثلاث إلى عشار.

والثاني: ما عدل لفظه دون معناه، نحو: عمر، وزفر، وزحل ...

والثالث: ما كان على وزن (فعال) وهو على أضرب:

أ- معدول عن الصفة، نحو: حلاقِ، فإنه معدول عن (حالقة)؛ وهي المنية.

ب- معدول عن المصدر المعرف، نحو: حماد معدول عن المحمدة ...

ج- معدول عن فعل الأمر، نحو: نزال بمعنى انزل ...

---

(١٢) ينظر: حاشية الصبان /١٢٩٣

(١٣) ينظر: السابق.

د- معدول عن الحال، نحو: بدادِ.

هـ- معدول النساء، نحو: حذامِ، وقطامِ ...[١٤]

هذا ما ذكره **النحويون القدامى** عن تعريف العدل، وأقسامه، وفائدته، وأضربه.

أما **النحويون المحدثون** فقد وصفوا ما ذكره القدامى بأنه " مصنوع متكلف، ولا مرد لشيء إلا السماع "[١٥].

قال الدكتور: عوض جهاوي بعد أن عرض لأقوال النحاة القدامى فيما سبق: " ويبدو فيه التكلف والتناقض، وخير ما يقال في هذا: أن العرب استعملت هذه الألفاظ ممنوعة من الصرف، فيجب معرفة هذا الاستعمال العربي، والأخذ به، بدلاً من تلمس العلل المعقدة له "[١٦].

وفي رأيي أن النحويين وقعوا في تناقض ظاهر حينما جعلوا من فوائد العدل تخفيف اللفظ فقط باختصاره، على الرغم من ذكرهم في تعريفه أنه إخراج الكلمة عن صيغتها الأصلية لغير قلب، أو تخفيف، أو إلحاق، أو معنى زائد.

المحور الأول : منع الاسم من الصرف للعلمية والعدل

ويعنى بالعلمية أن هذه الأسماء معرفة بالعلمية، سواء أكان العلم هنا علم الشخص، أو علم الجنس، وهو بنوعيه ما وضع لمعين لا يتناول غيره. فإن كان التعيين خارجاً بأن كان الموضوع له معيناً في الخارج، نحو: زيد، فهو علم الشخص. وإن كان التعيين ذهنياً بأن كان الموضوع له معيناً في الذهن،

---

[١٤] ينظر: كتاب ترشيح العلل في شرح الجمل للخوارزمي/٦٢-٦٣

[١٥] النحو الوافي، ٢١٢/٤

[١٦] ظاهرة التنوين في اللغة العربية/١٥٤

أي ملاحظ الوجود فيه، نحو: أسامة، علم للسبع، فهو علم الجنس؛ لأن ماهيته حاضرة في الذهن(١٧).

وأما العدل فهو – على ما سبق في أحد ألفاظه - صرف لفظ أولى بالمسمى إلى آخر.

ويمنع الاسم من الصرف للعلمية والعدل في عدة صور، هي:

الصورة الأولى :

ما جاء على وزن(فُعَل) – بضم الفاء وفتح العين- **موضوعاً علماً.**

وهو معدول عن صيغة (فاعل). وطريقة معرفته السماع. والمسموع من ذلك أعلام، مثل: بُرَع (علم على جبل بتهامة)- بُرَك (لقب عوف بن مالك، واسم ذي الحجة)- بنو بُلَع (بطن من قضاعة)- سعد بُلَع (منزل للقمر)- ثُبَل- ثُبَن- ثُرَن- ثُعَل- جُبَح- جُدَع (اسم رجل من بني فرازة)- جُرَس- جُشَم- جُمَح (اسم رجل، وجبل لبني نمير)- حُبَل- حُرَث- حُرَص (وادٍ بالمدينة عند جبل أحد)- حُسَم (اسم رجل)- خُبَح- خُتَن- جُدَد (موضع لبني سليم، وعين بهجر البحرين)- خُزَر(اسم رجل من سدوس)- درى دُبَس (يقال للسماء إذا أخالت للمطر)- دُلَف (من أعلام الرجال)- رُبَث (اسم رجل من قضاعة)- زُحَر (البخيل)- زُحَل (من الكواكب)- زُغَر (قرية بالشام)- زُخَر (اسم رجل)- سُحَم (اسم فرس النعمان بن المنذر)- سُوَن (اسم رجل)- بنو شُعَل (بطن من تميم)- شُغَر (جبل بالمدينة)- شُفَن (الشديد النظر)- صُدَر (قرية ببيت المقدس)- صُعَق- صُغَر (قرية بالشام)- صُقَل (اسم سيف عروة بن زيد الخيل)- عُدَس- عُذَر(اسم رجل من هدان)- عُشَر (شعب لهذيل)- غُبَر (وادي بين المدينة والشام)- عُذَر- غُذَم (الأكول)- غُرَق (مكان باليمن)- قُتَل- قُثَم (السيد المعطاء، وذكر الضباع- واسم رجل)- بنو قُدَم (حي من العرب)- قُذَم (السيد المعطاء)-

(١٧) ينظر: همع الهوامع ٢٣٢/١

قُرَد- قُزَح (جبل بالمزدلفة، واسم شيطان)- قُصَل (رجل من جهينة)- كُبَر (من المواضع)- كُرَب بن عُصَص (جد أبي عبد الله عمرو بن عثمان المتكلم الملكي)- مُضَر بن نزار (أبو قبيلة)- نُهَم (اسم رجل)- هُبَل (اسم رجل من قضاعة)- هُدَد بن بُدَد (الملك الذي كان يأخذ كل سفينة غصبا)- هُزَم (جد جد ميمونة بنت الحارث أم المؤمنين)- هُسَع[١٨].

فهذه الأعلام منعت من الصرف للعلمية والعدل. وقد سمع العدل فيها، ويقدر في (فُعَل) علماً أن يكون عن (فاعل) العلم المنقول من الصفة في معظم الأعلام السابقة، نحو: عمر المعدول عن " عامر ".

أما إذا كان (فاعل) غير مستعمل في الوصف، وكان المستعمل فيه (أفعل) قدر العدل عن (أفعل) المستعمل، ومن ذلك (ثعل) فهو ممنوع من الصرف للعلمية والعدل عن (أثعل) الذي على وزن (أفعل)[١٩].

وطريق العلم بهذا النوع من الأسماء المعدولة سماعه غير مصروف للعلمية والعدل. وإنما جعل هذا النوع معدولاً لأمرين. أحدهما: أنه لو لم يقدر عدله لزم ترتب المنع على علة واحدة، إذ ليس فيه من الموانع غير العلمية. والآخر أن الأعلام يغلب عليها النقل[٢٠].

وقد ذكر بعض المحققين النحويين لعدله فائدتين. إحداهما: لفظية، وهي التخفيف بحذف ألفه، على اعتبار أنه معدول عن وزن (فاعل).

---

[١٨] ينظر في ذلك: لسان العرب لابن منظور، ومعجم البلدان لياقوت الحموي، وأسماء خيل العرب وفرسانها لابن الأعرابي.

[١٩] ينظر: همع الهوامع ٩٦/١

[٢٠] ينظر: شرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣١.

والأخرى: معنوية، وهي تمحيض العلمية؛ إذ لو قيل إن (عمر) معدول عن (عامر) مثلاً، لتوهم أنه صفة[٢١].

وقد اشترط الرضي شرطين لمنع العلم الذي على وزن(فُعَل) من الصرف. الأول: ثبوت فاعل.والآخر: عدم (فُعَل) قبل العلمية.

وإذا اختل أحد الشرطين؛ وذلك بألا يجيئ له (فاعل) قبل التسمية، ولا (فُعَل) فهو منصرف. وكذا إن جاء له (فاعل) قبل العلمية مع ثبوت (فُعَل) أيضاً قبلها فهو منصرف، نحو: حطم، وختع علمين. " لجواز نقله عن (فُعَل) جنساً، وألا يكون معدولاً عن (فاعل)، ولاسيما أن النقل في الأعلام أكثر وأغلب من العدل "[٢٢].

ولذلك فإن نحو: عمر، وزفر إذا كانا علمين، كان الواجب فيهما على هذين الشرطين صرفهما؛ لأنه كما جاء لهما (فاعل) قبل العلمية، جاء (فُعَل) أيضاً، نحو: عُمَر. جمع عُمرة " لكنهما لما سمعا غير منصرفين حكمنا بأنهما حال العلمية غير منقولين عن (فُعَل) الجنسي، بل هما معدولان عن (فاعل) "[٢٣].

معنى هذا أن العلم الذي على وزن (فُعَل) لما سمع ممنوعاً من الصرف، نحو: عمر، وزفر، وزحل... وسمع وزن (فُعَل) اسم الجنس مصروفاً، نحو: صرد، وحطم، ولبد... علم أن الممنوع من الصرف هو المعدول عن (فاعل) وليس المعدول عن اسم الجنس، وأن اسم الجنس إذا سمي به بقي على صرفه. يدل على ذلك قول الأعشى:

أخو رغائب يعطيها ويسألها * يأبى الظلامة منه النوفل الزفر[٢٤]

---

[٢١] ينظر: السابق /١٣٣٢

[٢٢] شرح الرضي ١١٦/١

[٢٣] السابق.

[٢٤] البيت من بحر البسيط للأعشى في: الأصمعيات /٩٠، وأوضح المسالك ٧١٦/٢، والتخمير ٢١٤/١، وخزانة الأدب ١٨٧/١، وشرح الرضي ١١٦/١

فقوله (الزفر) دخلت (أل) على (زفر)، ودخول (أل) عليه يعني أن (زفر) الممنوع من الصرف غير هذا الذي دخلت عليه (أل)، وإذا جرد من (أل) وسمي به صرف؛ لأنه- حينئذ- يعامل معاملة (صرد) اسم جنس.

والجدير بالذكر أن وزن (فُعَل) علماً جاء ممنوعاً من الصرف كثيراً في فصيح كلام العرب دون أن يكون من باب الضرورة الشعرية، أو لغة الشعر الخاصة. من ذلك قول الخنساء:

معاذ الله ينكحني حبركي * قصير الشبر من جُشَمَ بن بكر[٢٥]

فقولها (جُشَم) جاء ممنوعاً من الصرف، حيث جر بالفتحة نيابة عن الكسرة للعلمية والعدل.

ومثله قول النابغة الجعدي:

فهاجها بعد ما ريعت أخو قنص * عاري الأشاجع من نبهان أوثُعَلا[٢٦]

فقوله (ثُعَلا) جاء ممنوعاً من الصرف، فجر بالفتحة نيابة عن الكسرة للعلمية والعدل، والألف للإطلاق.

ومثله قول ذي الرمة :

ما زلت في درجات الأمر مرتقياً * تسمو وينمى بك الفرعان من مضرا[٢٧]

فقوله (مضرا) جاء ممنوعاً من الصرف، فجر بالفتحة نيابة عن الكسرة للعلمية والعدل، والألف للإطلاق.

ومثله قول جرير مادحاً عمر بن عبد العزيز:

---

(٢٥) البيت من بحر الوافر، في ديوان الخنساء /٦٢

(٢٦) البيت من بحر البسيط، وهو في ديوان النابغة الجعدي /١٩٦

(٢٧) البيت من بحر البسيط ، ديوان ذي الرمة / ١٦٣

أشبهت من عمر الفاروق سيرته * سنَّ الفرائض وائتمت به الأمم[٢٨]

فقوله (عمر) جاء ممنوعاً من الصرف، فجر بالفتحة نيابة عن الكسرة للعلمية والعدل.

وإذا كان النحويون مجمعون على أن نحو: عمر، وزفر ممنوع من الصرف للعلمية والعدل، فقد خرج عن هذا الإجماع صدر الأفاضل الخوارزمي ووصفه بأنه باطل؛ فقال: " أجمع النحويون عن آخرهم على أن "عمر"، و" زفر" غير منصرفين. وهذا إجماع باطل؛ فإن "عمر"، وإن كان غير منصرف فليس " زفر" بمثابته، ألا ترى أن " زفر" علماً منقولاً عن الزفر بمعنى السيد... وقد اتفقوا على أن ما كان من الأعلام على هذا الوزن – وهو منقول – فإنه منصرف... فإن سألت في هذه المسألة توارد إجماعان، أحدهما: إجماعهم على أن " زفر" غير. والثاني: إجماعهم على أن كل ما كان على هذا الوزن – وهو علم منقول – فإنه منصرف، فلم جعلت هذا الإجماع بالبطلان أولى من ذلك الإجماع؟! أجبت؛ لأن الإجماع هاهنا إجماع على شيء عددي، والإجماع هناك إجماع على شيء تقريري؛ لأن السهو في العدديات أحرى منه في التقريرات، ولأنه لو بطل هذا الإجماع لم يبطل إلا حكم في صورة واحدة، ولا كذلك ثم. فبعد ذلك لو أصبت " زفر" غير منصرف لا يخلو ذلك من أن يكون في الشعر، أو خارج الشعر، فإن كان خارج الشعر لم أقبله، وقلت: هذه روايتك ورواية أخوتك، وإن كان في الشعر حملته على مذهب الكوفيين؛ لأن من مذهبهم أن الاسم يمنع الصرف بالعلمية المجردة "[٢٩].

على أن العلوي لم يقنع بكلام صدر الأفاضل، فأورد كلامه، ثم علق عليه بكلام مطول، قائلاً " هذه ألفاظه، واعلم أن كلامه هاهنا قليل الجدوى، كثير

(٢٨) البيت من بحر البسيط ، ديوان جرير/٤١٥

(٢٩) التخمير ٢١٤/١-٢١٦

الدعوى، وبيانه أنا إنما قضينا بترك الصرف في مثل هذه الأعلام المنقولة على هذا البناء لما وجدناها غير منصرفة في كلام العرب، فلم يكن لنا بدّ من تمحل هذه العلة؛ لأننا لو لم نتمحلها لأدى إلى ارتكاب أحد المحذورين، إما صرفها وقد وردت غير منصرفة، وهذا محال، وإما ترك صرفها لعلة واحدة، وهذا محال أيضاً... وعند هذا الكلام يتحقق الناظر أن اعتراضه عليهم ليس له وقع، ولا يتحصل منه مقصود بالتقرير الذي لخصناه "[٣٠].

وإذا كان النحويون يجمعون على حتمية وجود علتين لمنع الاسم من الصرف، ويكون إحدى العلتين العدل، فإنه إذا التمست علة أخرى غير العدل في الأسماء التي جاءت على وزن (فُعَل) ممنوعة من الصرف، فإنه لا حاجة إلى ذكر العدل؛ حيث جاءت أعلام ممنوعة من الصرف للعلمية وعلة أخرى غير العدل،سواء التأنيث أو العجمة.

فمن الأعلام الممنوعة من الصرف للعلمية والتأنيث: تُحَف (من أعلام النساء) – ثُعَل (علم على أنثى الثعلب) – جُبَن (موضع باليمن) – جُرَش (موضع بالسعودية) – جُمَل- رُبَى – طُوَى – قُصَم (موضع بسوريا) – ثُبَل (علم على أنثى).

ومن الأعلام الممنوعة من الصرف للعلمية والعجمة: قُتَل (اسم لبعض عظماء الترك) على رأي من لا يصرف العلم المذكر الأعجمي الثلاثي المتحرك الوسط.[٣١]

أما إذا لم يسمع الصرف في (فُعَل)، ولا المنع من الصرف، ففيه أقوال. **الأول :** منعه من الصرف، وذلك حملاً على الأكثر في (فُعَل) علماً. قال الرضي: " فكل (فُعَل) علم جامع للشرطين (ثبوت فاعل، وعدم فُعَل) يجهل

[٣٠] عن محقق التخمير ٢١٦/١ هامش(١).

[٣١] ينظر: حاشية الصبان /١٣٣١-١٣٣٢، وهمع الهوامع ٩٦/١

كونه في كلامهم منصرفاً أو غير منصرف، فعلينا أن نقدر العدل فيه، ونمنعه الصرف إلحاقاً للمشكوك فيه بالأغلب "[٣٢].

والثاني : صرفه، وذلك حملاً له على الأصل في الأسماء؛ لأن تقدير العدل على خلاف القياس. وعليه سيبويه "[٣٣].

والثالث : إن كان مشتقاً من (فَعَل) منع من الصرف حملاً على الأكثر، وإلاّ صُرِف. قال الصبان: " وهو فحوى كلام سيبويه "[٣٤].

هذا ما عليه النحاة **القدامى** في تقرير مسألة منع صرف الأسماء التي جاءت على وزن (فُعَل) للعلمية والعدل.

أما **النحاة المحدثون**، فلم يسلم معظمهم بعلة العدل التي التمسها **النحاة القدامى** فيما سبق من أعلام؛ حيث ذهب بعضهم إلى القول بأن العلة الحقيقية لمنع هذه الأسماء من الصرف السماع. قال الأستاذ عباس حسن: " ... ولما كان مرد الأمر كله لنطق العربي الفصيح، كانت العلة الحقيقية هي السماع عنه. ومثل هذا يقال في كل ماكان العدل علة من علل منع صرفه "[٣٥].

وتبعه في القول بالسماع الدكتور إميل بديع يعقوب، فقال: " فعلة العدل علة مفترضة، يلجأ إليها النحاة كلما أعياهم تعليل منع العلم من الصرف. وبديهي القول إن العربي عندما تكلم مانعاً "عمر" وأمثاله، لم يفكر مطلقاً بما سماه النحاة عدلاً، ولم يقصد الإشارة بذاك المنع إلى هذا السماع ليس إلا "[٣٦].

أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فرفض علة العدل التي قال بها النحاة القدامى أيضاً، وأرجع سبب منع الاسم من الصرف إلى أنه لم يستعمل منوناً قبل أن

---

[٣٢] شرح الرضي ١١٥/١

[٣٣] ينظر: همع الهوامع ٩٧/١

[٣٤] حاشية الصبان /١٣٣٢

[٣٥] النحو الوافي ٢٤٣/٤ هامش(٦).

[٣٦] الممنوع من الصرف بين مذاهب النحاة والواقع اللغوي /١٤٢

يكون علماً، فحرم التنوين إذ كان علماً، قال: " العدل، مثل: عمر، وزفر، اشترط النحاة لمنع مثل هذه الأسماء من الصرف ألا تكون قد استعملت نكرات قبل استعمالها. قالوا: إن زفراً يصرف؛ لأنه قد استعمل منكراً أو معرفاً قبل أن يكون علماً، فقيل: السيد الزفر. وهنا نجد سبب المنع من التنوين ظاهراً واضحاً، وهو أن العلم لم يستعمل منوناً قبل أن يكون علماً، فحرم التنوين إذ كان علماً. وهذه الأسماء التي سموها معدولة، إنما هي أسماء مرتجلة اشتقت أول ما اشتقت من أصولها لتكون أعلاماً. فهذا معنى العدل الذي حار فيه النحاة المتأخرون حتى صرحوا بأنها علة مفترضة لمنع الصرف، وقالوا: إذا وجد الاسم ممنوعاً من الصرف وليس فيه إلا علة واحدة فرض أن العدل هو العلة الثانية "[٣٧].

الصورة الثانية : ما كان على وزن (فُعَل) جمعاً من ألفاظ التوكيد المعنوي :

والذي جاء على وزن (فُعَل) من ألفاظ التوكيد المعنوي أربعة ألفاظ، هي: (جُمَع) جمع (جمعاء) مؤنث (أجمع)، و(كُتَع) جمع (كتعاء) مؤنث (أكتع)، و (بُصَع) جمع (بصعاء) مؤنث (أبصع)، و (بُتَع) جمع (بتعاء) مؤنث (أبتع)[٣٨].

ومنع صرف هذه الألفاظ – في رأي النحويين – للعلمية والعدل. أما العلمية، فقد اختلف النحويون فيها على أقوال. **الأول:** أنها معارف بالعلمية، وهي أعلام على الإحاطة من قبيل علم الجنس المعنوي، كسبحان للتسبيح. وقد استدل على صحة هذا القول بجمع مذكرها بالواو والنون، ومعروف أنه لا يجمع بهما من المعارف إلا العلم. وعلى هذا القول ابن الحاجب[٣٩].

---

[٣٧] إحياء النحو /١٣٢-١٣٣

[٣٨] ينظر: شرح الأشموني بحاشية الصبان / ١٣٣٠، وشرح الرضي ١٠٩/١، وهمع الهوامع ٩٨/١

[٣٩] ينظر: شرح التصريح ٢٢٢/٢

والثاني: أنها كالأعلام وليست بأعلام؛ لأن تعريفها بنية الإضافة، إلى ضمير المؤكد، ثم حذف الضمير للعلم به واستغنى بنية الإضافة. ولذلك صارت معرفة بلا علامة ملفوظ بها كالأعلام إذ شابهتها في ذلك لكون الأعلام معرفة من غير قرينة لفظية. وهذا القول ظاهر كلام سيبويه، يدل على ذلك أنه حينما سأل الخليل عن رأيه في جُمَع، وكُتَع، فأجابه بأنهما معرفتان بمنزلة كلهم[٤٠]. وهو اختيار السهيلي[٤١]، وابن عصفور[٤٢]، وابن مالك في أحد قوليه[٤٣]، وأيده ابن زيد العاتكي[٤٤]. في حين ضعف هذا القول الرضي بحجة أن تعريف الإضافة غير معتبر في منع الصرف[٤٥].

والثالث: هي ألفاظ تشبه الوصفية؛ وذلك لأن مذكرها على وزن (أفعل)، ومؤنثها على وزن (فعلاء) كما هو شأن الصفات. وعليه ابن مالك في أحد قوليه[٤٦]. قال أبو حيان معلقاً على هذا القول: " وتجويز ابن مالك أن العدل يمنع مع شبه الصفة في باب (جُمَع) لا أعرف له سلفاً "[٤٧].

وأما العدل في هذه الألفاظ، فقد اختلف النحويون فيه على أقوال. **الأول:** أنها معدولة عن (فُعْل) بسكون العين، لأن (أفعل فعلاء) يجمع مذكره ومؤنثه على (فُعْل)، نحو: حُمْر في أحمر وحمراء. وهو قول أكثر النحاة، كالأخفش[٤٨]، والسيرافي، واختاره ابن عصفور[٤٩].

---

[٤٠] ينظر: الكتاب ٢٢٤/٣
[٤١] ينظر: نتائج الفكر للسهيلي /٢٨٦
[٤٢] ينظر: شرح الجمل لابن عصفور ٢٧٢/١
[٤٣] ينظر: التسهيل/٢١٩، والمساعد على تسهيل الفوائد ٣٣/٣-٣٤
[٤٤] ينظر: الفضة المضية في شرح الشذرة الذهبية لابن زيد العاتكي /٤٤٢
[٤٥] ينظر: شرح الرضي ١١٠/١
[٤٦] ينظر: المساعد ٣٤/٣
[٤٧] ارتشاف الضرب /٨٦٩
[٤٨] ينظر: رأي الأخفش في المساعد ٣٥/٣
[٤٩] ينظر: شرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣١، وشرح ألفية ابن معطي ٤٥١/١، وشرح الرضي ١٠٩/١

والثاني: أنها معدولة عن (فعلاوات)؛ لأن مفرداتها (جمعاء، وكتعاء، وبصعاء، وبتعاء). وإنما قياس (فعلاء) – إ ذا كان اسماً – أن يجمع على (فعلاوات)، كصحراء، وصحراوات؛ لأن مذكره جمع بالواو والنون، فحق مؤنثه أن يجمع بالألف والتاء. وهو اختيار الفارسي[٥٠]، وابن مالك، وصححه الأشموني[٥١]، وابن زيد العاتكي[٥٢].

والثالث: أنها معدولة عن (فعالى)، نحو: صحراء، وصحارى. وعليه الدماميني، وصححه الصبان[٥٣].

هذا ما ذكره **النحاة القدامى** وقرروه في علة منع هذه الألفاظ من الصرف للعلمية والعدل. أما **النحاة المحدثون** فقد نقلوا كلام القدامى، لكن معظمهم رفض علة العدل هذه بزعم أن كل هذا من قبيل الافتراض الذي لا يؤيده الاستعمال العربي، وأن العلة الحقيقية هي السماع عن العرب. قال الأستاذ عباس حسن: " فلو صح أن العرب عدلت عن جمع إلى آخر، فما حكم عدولها؟! وما حكمة منع الصرف للدلالة على أن (جُمَع) أهملته وعدلت عنه؟! وهل يعرف العرب الأوائل القياس وغير القياس كما اصطلح النحاة عليه؟! وأن الجمع القياسي لفعلاء هو الجمع بالألف والتاء، وغير مخالف للقياس؟! ولم لا يكون القياس هو ما فعلته العرب في هذه الألفاظ؟! وهل يفكر العربي ويطيل التفكير المنطقي على هذا الوجه قبل أن ينطق بالكلمة وجمعها؟! و... و... كل هذا غير معقول ولا واقعي. وقد أشرنا إليه كثيراً في ثنايا الأجزاء المختلفة، وأوضحنا وجوه الخطأ فيه، وأن بعض النحاة حين يريدون أن تكون مطردة يتكلفون ويتجاوزون المقبول. ولما كان مرد الأمر كله لنطق العربي الفصيح،

---

(٥٠) ينظر: شرح ألفية ابن معطي ٤٥١/١، وشرح الرضي ١٠٩/١

(٥١) ينظر: شرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣١

(٥٢) ينظر: الفضة المضية /٤٤٢

(٥٣) ينظر: حاشية الصبان /١٣٣١

كانت العلة الحقيقية هي السماع. ومثل هذا يقال فيما كان العدل علة من علل منع صرفه "[٥٤].

في حين جعل الأستاذ إبراهيم مصطفى علة منع هذه الألفاظ من الصرف نية التعريف، وليس العدل كما ذهب النحاة القدامى. قال: " وقد تبينا جلياً أن السبب في منع التنوين من (أُخَر) و (جُمَع) إنما هي نية التعريف... فلا حاجة إلى هذه العلة المفترضة التي سماها النحاة عدلاً "[٥٥].

الصورة الثالثة : ما كان على وزن (فُعَل) مختصاً بالنداء إذا سمي به مذكر :

إذا سمي بما جاء على وزن (فُعَل) المختص بالنداء، فإنه يمنع من الصرف للعلمية والعدل عن (فاعل). قال ابن زيد العاتكي: " ويقال في سب الذكر: فُسَق، وغُدَر، وفُجَر، وخُبَث، ولُكَع، فلا ينصرف أيضاً؛ لأنه معدول عن (فاعل) "[٥٦].

ومما جاء مختصاً بالنداء على (فُعَل) وسمي به مذكر: ياخُبَث بمعنى خبيث، وياسُفَه بمعنى سفيه، ويا شُتَم بمعنى شاتم، ويا غُدَر بمعنى غادر، ويا فُجَر بمعنى فاجر، ويا فُسَق بمعنى فاسق، ويا لُكَع بمعنى ألكع.

ومذهب المحققين من النحاة أن جميع ما سبق ممنوع من الصرف للعلمية والعدل، وذكروا أن العدل فيه محقق له قبل التسمية، وأما بعدها فبقي لفظ المعدول على ما هو عليه، فاعتبر مانعه العلمية وبقاء لفظ العدل[٥٧].

---

[٥٤] النحو الوافي ٢٤٣/٤ هامش(٦).
[٥٥] إحياء النحو / ١٨٧
[٥٦] الفضة المضية/ ٣٤٣
[٥٧] ينظر: حاشية الصبان / ١٣٣٢، وشرح التحفة الحموية لمحمد الحموي /٣٨٥، وشرح التصريح ٢٢٤/٢

ومنع صرف ما هو مختص بالنداء وصار علماً مسمى به مذهب كثير من النحاة، ومنهم سيبويه وإن كان يصرفه في النكرة[٥٨].

ومذهب الأخفش، وابن السيد صرفه في المعرفة والنكرة[٥٩]. وقد يلزم البناء لكونه ملازماً للنداء فلا يسمى به[٦٠].

الصورة الرابعة: لفظ (سحر) :

والمقصود به الوقت الواقع قبل الفجر بقليل على الصحيح، وذلك إذا أريد به سحر يوم معين[٦١].

وقد اختلف النحويون حول صرفه، وعدم صرفه على أقوال.

الأول: أنه معرب منصرف. وعليه السهيلي[٦٢]، والشلوبين الصغير[٦٣]، لكنهما اختلفا في منع تنوينه؛ حيث ذهب السهيلي إلى أنه على نية الإضافة، وذهب الشلوبين إلى أنه على نية (أل)[٦٤].

والثاني: أنه مبني على الفتح لتضمنه حرف التعريف. وعليه المطرزي، وابن الطراوة، ونصره أبو حيان[٦٥]. وهذا القول رده الأشموني بثلاثة أوجه " أحدها: أن ما ادعاه – المطرزي – ممكن، وما ادعيناه ممكن، لكن ما ادعيناه أولى؛ لأنه خروج عن الأصل بوجه دون وجه؛ لأن الممنوع الصرف باق على الإعراب، بخلاف ما ادعاه فإنه خروج عن الأصل بكل وجه. الثاني: أنه

---

[٥٨] ينظر: الكتاب ٢٢٥/٣

[٥٩] ينظر: إصلاح الخلل/٢٧٥، وشرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣٢، والمساعد ٣٦/٣

[٦٠] ينظر: شرح ألفية ابن معطي ٤٤٤/١

[٦١] ينظر: حاشية الصبان /١٣٣٣

[٦٢] ينظر: نتائج الفكر /٣٧٥

[٦٣] ينظر: شرح التصريح ٢٢٣/٢

[٦٤] ينظر: ارتشاف الضرب/٨٦٩-٨٧٠

[٦٥] ينظر: ارتشاف الضرب /٨٧٠، وشرح التصريح ٢٢٤/٢، وهمع الهوامع ٩٩/١

لو كان مبنياً لكان غير الفتح أولى به؛ لأنه في موضع نصب فيجب اجتناب الفتحة لئلا يتوهم الإعراب، كما اجتنبت في (قبل) و(بعد)، والمنادى المبني.
الثالث: أنه لو كان مبنياً لكان جائز الإعراب جواز إعراب (حين) في قوله:
على حين عاتبت المشيب على الصبا.

لتساويهما في ضعف سبب البناء بكونه عارضاً، وكان يكون علامة إعرابه تنوينه في بعض المواضع وفي عدم ذلك دليل على عدم البناء وأن فتحته إعرابية، وأن عدم التنوين إنما كان من أجل منع الصرف "[٦٦].

وقد ردّ السيوطي هذا، بقوله: " وهذا الرد ليس بشيء؛ لأن (سحر) تدخله الحركات كلها إذ لم يكن معرفة، فكانت الفتحة أولى به في البناء؛ لأن الكسر إنما يكون لالتقاء الساكنين، وقد انتفى هذا ففتح تخفيفًا وتبعًا لحركة ما قبله للمناسبة "[٦٧].

والثالث: أنه لا معرب ولا مبني، وهي مفروضة في (سحر) المراد به معين المجعول ظرفًا، فإن نكر صرف، وإن أريد به معين ولم يجعل ظرفًا قرن بـ(أل) أو أضيف وجوبًا. وبه صرح الدماميني[٦٨].

والرابع: أنه ممنوع من الصرف. وعليه جمهور النحويين، إلا أنهم اشترطوا شروطاً لمنعه، وهي:

١- أن يستعمل ظرف زمان. أما إذا استعمل اسمًا محضًا لوقت معين دون دلالة على ظرفية شيء وقع فيه، فإنه يجب تعريفه بـ(أل) أو بالإضافة، إذا أريد منه أن يدل على التعيين وصرفه، نحو: جئت في السحر.

---

(٦٦) شرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣٤
(٦٧) همع الهوامع ٩٩/١
(٦٨) ينظر: حاشية الصبان /١٣٣٣

٢- أن يراد به سحر يوم معين، فإنه كان ظرفاً مبهماً لايدل على سحر معين وجب صرفه، نحو قوله تعالى:﴿ نَجَّيْنَاهُم بِسَحَرٍ نِعْمَةً مِّنْ عِندِنَا ﴾[٦٩].

٣- أن يجرد من (أل) والإضافة. فإذا اقترن بإحداهما مع قصد التعيين فهو حينئذ ظرف لا يتصرف ولا ينصرف، نحو: سأسافر يوم الخميس من السحر إلى العصر، وأعود يوم السبت في سحره.

٤- ألا يصغر. فإن صغر صرف إلا في حالة الرفع، نحو: سير عليه سحير يا فتى، إذا عنيت المعرفة[٧٠].

٥- ألا يسمى به. فإن سمى به انصرف قولاً واحداً. قال سيبويه: " وكذلك (سحر) اسم رجل تصرفه، وهو في الرجل أقوى؛ لأنه لايقع ظرفاً "[٧١].

فإذا توافرت هذه الشروط مجتمعة، فإن لفظ (سحر) يمنع من الصرف للعدل والتعريف عند جمهور النحويين. أما العدل فعن لفظ (السحر) المقرون بـ(أل) العهدية؛ وذلك لأنه اسم جنس أريد به معين، كرجل إذا أريد به معين، فحقه أن يكون مع الإضافة أو (أل)، لكنهم عدلوا عن قرنه بـ(أل) إلى جعله علماً على هذا الوقت. وإنما كان العدل عن الاقتران بـ(أل) أخصر من التعريف الإضافي، والضرورة داعية إلى اعتبار التعريف ومعها إنما يرتكب قدر الحاجة[٧٢].

والعدل في لفظ (سحر) عدل تحقيقي؛ وليس عدلاً تقديرياً؛ وذلك لأنه يدل عليه دليل غير منع الصرف، وهو أنه اسم جنس أريد به معين، فحقه أن يقترن

---

[٦٩] سورة القمر، الآيتان /٣٤،٣٥

[٧٠] ينظر: ارتشاف الضرب /٨٦٩، وشرح الأشموني بحاشية الصبان /١٣٣٢ومابعدها، وشرح التصريح ٢٢٣/٢، وشرح الرضي ١٦٩/١، والممنوع من الصرف /١٣٥،والنحو الوافي ٢٤٤/٤-٢٤٥، وهمع الهوامع ٩٨/١-٩٩

[٧١] الكتاب ٢٨٤/٣

[٧٢] ينظر: حاشية الصبان /١٣٣٣

بـ(أل) للتعريف. بخلاف العدل التقديري فإنه لا دليل عليه غير منع الصرف[٧٣].

وما ذكره جمهور النحويين من أن لفظ (سحر) منع من الصرف للعدل عن(أل) استشكله أبو حيان " لأنه يشعر بأنه تضمن تعريفها؛ لأن معنى المعدول عنه يتضمن المعدول له. ألا ترى أن عمر تضمن معنى عامر، وحذام تضمن معنى حاذمة، ومثنى تضمن معنى اثنين اثنين، وفُسق تضمن معنى فاسق، وهذه حقيقة العدل. وإذا كان كذلك فكيف يكون (سحر) على معنى ما فيه الألف واللام ويكون علماً؟ وتعريف العلمية لا يجامع تعريف اللام فكذلك لا يجامع تعريف ما عدل عنه "[٧٤].

وأما التعريف فقد اختلف النحويون عليه؛ حيث ذهب ابن مالك: إلى أنه معرف بالعلمية؛ لأنه علم على الوقت المحدد الذي يدل عليه[٧٥]. في حين ذهب ابن عصفور إلى أنه يشبه العلمية؛ لأنه تعريف بغير أداة ظاهرة كالعلم[٧٦].

وعلى أي القولين فالواضح أن جمهور النحويين على أن لفظ (سحر) ممنوع من الصرف للعدل والتعريف. وهذا ما صححه الأشموني، بقوله: " والصحيح ما ذهب إليه الجمهور "[٧٧].

هذا ما عليه **النحاة القدامى**. أما **النحاة المحدثون** فيرون أن سبب المنع من الصرف هو السماع. قال الأستاذ عباس حسن معلقاً على قول جمهور النحويين: " أما أكثر النحاة فيقولون إنه ظرف ممنوع من الصرف للعلمية

---

(٧٣) ينظر حاشية الصبان /١٣٣٣، وشرح التصريح ٢٢٣/٢، وهمع الهوامع ٩٨/١-٩٩، وشرح ألفية ابن معطي ٤٤٩/١

(٧٤) همع الهوامع ٩٩/١، وينظر: حاشية الصبان /١٣٣٣

(٧٥) ينظر: التسهيل/٢١٩، والمساعد٣٦/٣

(٧٦) ينظر:شرح الجمل ٢٧٢/١

(٧٧) شرح الأشموني بحاشية الصبان/١٣٣٥

والعدل، ويقتصرون على هذا دون أن يزيدوا عليها كلمة السماع أو نحوها من كل ما يفيد أن سبب المنع هو السماع المحض الوارد بترك التنوين والعدول عنه، ونراهم يتعسفون ويتلمسون لإثبات العدل أسباباً واهية لكيلا يقال إن سببه في هذه الكلمة هو السماع، فهو عندهم علم على الوقت المعين الخاص، وهو معدول عن السحر بـ(أل) التي للتعريف لأنه لما أريد به معين كان الأصل فيه أن يكون معرفاً بـ(أل)، فعدلت العرب عن النطق بـ(أل) وقصدوا تعريفه بغير ذكرها... إلى غير هذا من آراء وأقوال أخرى في سبب منعه، واعتراضات كثيرة على كل منها، وما أغنانا عنها جميعاً لو جعلنا السبب هو السماع "[78].

الصورة الخامسة: رجب، وصفر، وهما من أسماء الشهور العربية:

وقد عرض لهما بالحديث بعض النحويين بمناسبة الكلام عن لفظ (سحر)، حيث ذكر سعد الدين في حاشيته على الكشاف أنه إذا أريد بهما معين فهما غير منصرفين، وإذا لم يرد بهما معين فهما منصرفان[79].

وفي سبب منعهما من الصرف صرح ناصر الدين اللقاني بأنهما منعا للعلمية والعدل. أما العلمية فلكونهما أطلقا على شهرين مخصوصين. وأما العدل فمسموع فيهما عن: الرجب، والصفر المقرونين بـ(أل)، كما قالوا في (سحر) إنه معدول عن السحر فيما أريد به سحر بعينه.

وقد يقال إن مانع الصرف فيهما العلمية والتأنيث، باعتبار المدة أو الساعة، فيكون التأنيث هنا تأنيثًا معنويًا من الصرف مع العلمية[80].

---

(78) النحو الوافي٤/٢٤٥

(79) ينظر: شرح التصريح٢/١٢٥

(80) ينظر: شرح التصريح٢/١٢٥، والممنوع من الصرف/١٣٦، والنحو الوافي٤/٢٤٦

الصورة السادسة: أمس :

وهو اسم زمان موضوع لليوم الذي يليه اليوم الذي أنت فيه، أو ما هو في حكمه في إرادة القرب[٨١]. ويستعمل ظرفًا، وغير ظرف.

أولاً: استعماله ظرفًا :

إذا استعمل (أمس) ظرفًا فإنه لا يمنع من الصرف. وفيه لغات.

الأولى: البناء على الكسر. وعليه معظم العرب. قال سيبويه: " وسألته – رحمه الله – عن أمس اسم رجل، فقال: مصروف؛ لأن أمس ليس هنا على الحد، ولكنه لما كثر في كلامهم، وكان من الظروف تركوه على حال واحدة كما فعلوا ذلك بـ(أين)، وكسروه كما كسروا (غاق)؛ إذ كانت الحركة تدخله لغير إعراب، كما أن حركة (غاق) لغير إعراب، فإذا صار اسمًا لرجل انصرف؛ لأنك قد نقلته إلى غير ذلك الموضع، كما أنك إذا سميته بغاق صرفته، فهذا يجري مجرى هذا، كما جرى ذا مجرى ذا "[٨٢].

فالواضح أن (أمس) بني على الكسر لكثرة الاستعمال، وتشبيهًا بالأصوات. يدل على ذلك قول الزجاج أيضًا: " لكنه لما كثر في كلامهم، وكان من الظروف جعلوه على حال واحدة، كما فعلوا بـ(أين) وألزموه الكسر؛ لأن حركته ليست حركة إعراب وإنما هي كحركة (غاق) "[٨٣].

والثانية: البناء على الفتح. قال السيوطي: " وحكى الزجاجي والزجاج أن من العرب من يبنيه وهو ظرف على الفتح "[٨٤].

---

[٨١] ينظر: همع الهوامع ١٣٨/٢
[٨٢] الكتاب ٢٨٣/٣
[٨٣] ما ينصرف وما لا ينصرف/٩٤-٩٥
[٨٤] همع الهوامع ١٣٩/٢

والثالثة: أنه ليس مبنيًا ولا معربًا، بل هو محكي سمي بفعل الأمر من المساء، كما لو سمي بـ أصبح من الصباح. فنحو: جئت أمس، أي: اليوم الذي كنا نقول فيه: أمس عندنا أو معنا. وإلى هذا ذهب الكسائي، والأنباري[٨٥].

ثانيًا: استعماله غير ظرف :

وإذا استعمل (أمس) غير ظرف، فقد ورد فيه لغات.

الأولى: إعرابه إعراب المنصرف فينون في الأحوال الإعرابية الثلاثة. حكاه الكسائي عن بعض تميم[٨٦].

والثانية: إعرابه إعراب غير المنصرف مطلقًا، أي في الأحوال الإعرابية الثلاثة على لغة بعض التميميين. ومنع صرفه عندهم للعلمية والعدل. أما العلمية فلأنه علم على الوقت المعين من غير أن يكون فيه علامة تدل على التعيين. وأما العدل فلأنه معدول عن لفظ (الأمس) المقترن بـ(أل).

ومنع (أمس) من الصرف عند بعض تميم، لا يكون إلا بشروط، هي:

١- أن يكون علمًا على اليوم الذي قبل اليوم الذي نحن فيه مباشرةً. فإذا أريد به يومًا مبهمًا أعرب وصرف، نحو: قضينا أمسًا من الأموس في رحلة.

٢- أن يكون خاليًا من (أل). فإن اقترن بها أعرب غالبًا وصرف، نحو: إن الأمس ليوم حسن. قال تعالى:﴿ **كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بالأَمْسِ** ﴾[٨٧].

٣- أن يكون خاليًا من الإضافة. فإن أضيف أعرب وصرف، نحو: إنّ أمسنا يوم طيب.

---

[٨٥] ينظر: همع الهوامع ١٣٨/٢

[٨٦] ينظر: شرح التصريح ٢٢٦/٢، وهمع الهوامع ١٣٩/٢.

[٨٧] سورة يونس، آية/٢٤

٤- أن يكون غير مصغر. فإن صغر أعرب وصرف. وهذا ما عليه المبرد، وابن مالك. قال أبو حيان: " وهو مخالف لنص سيبويه وغيره من النحاة أن (أمس) لا يصغر، وكذا (غدًا) استغناء بتصغير ما هو أشد تمكنًا وهو اليوم والليلة "[٨٨].

٥- ألا يكون مجموعًا جمع تكسير. فإن جمع أعرب وصرف، نحو: أموس، وآماس. وعلى ذلك جاء قول الشاعر:

مرت بنا أول من أموس * تميس فينا ميسة العروس[٨٩]

فقوله (أموس) جمع تكسير لذا أعرب وصرف.

٦- ألا يكون مثنى. فإن ثني أعرب وصرف، نحو: أمسان.

٧- أن يكون غير ظرف. فإن كان ظرفًا بني على الكسر، نحو قول الشاعر:

وإني وقفت اليوم والأمس قبله * ببابك حتى كادت الشمس تغرب[٩٠]

فقوله: (والأمس) مبني على الكسر وهو في موضع نصب عطفًا على اليوم، في حين ذكر السيوطي أن الكسرة كسرة إعراب وليست بناء[٩١].

فإذا اجتمعت الشروط السابقة، فإن (أمس) يمنع من الصرف عند بعض التميميين. وعلى لغتهم جاء قول الشاعر:

لقد رأيت عجبًا مذ أمسا * عجائزاً مثل السعالي خمسا[٩٢].

---

[٨٨] همع الهوامع ١٤٠/٢

[٨٩] البيت من بحر الرجز. وهو بلا نسبة في: لسان العرب (أمس)، والمحتسب٢٢٤/٢، وهمع الهوامع١٤٠/٢

[٩٠] البيت من بحر الطويل. وهو لنصيب في: لسان العرب (أمس). وبلا نسبة في: الصاحبي/١٤٣، والمحتسب١٩٠/٢، وهمع الهوامع١٤٠/٢

[٩١] ينظر: همع الهومع١٤٠/٢

[٩٢] البيت من بحر الرجز. وهو بلا نسبة في: أسرار العربية/٣٢، وأوضح المسالك١٢١/٤، وشرح التصريح٢٢٦/٢، وشرح المفصل١٠٦/٤-١٠٧، وما ينصرف وما لا ينصرف/٩٥

فقوله (أمسا) منع من الصرف للعلمية والعدل عن (الأمس)، مجرور بالفتحة نيابة عن الكسرة، والألف للإطلاق، وليست فتحته فتحة بناء هنا خلافًا للزجاجي، وليس فعلاً ماضيًا وفاعله ضمير مستتر فيه عائد على المصدر المفهوم منه، أي: مذ أمسى هو، أي المساء، كما زعم ابن كيسان(٩٣).

والثالثة : إعرابه غير منصرف حالة الرفع، وبناؤه على الكسر في حالتي النصب والجر:

وهذا ما عليه معظم التميميين حتى وإن توافرت الشروط السالف ذكرها. قال الزجاج: " إن بني تميم يمنعونه الصرف في الرفع، فيقولون: ذهب أمس بما فيه؛ لأنه قد خرج من باب الظروف، ويوافقون غيرهم على الكسر في الظروف "(٩٤).

وعلى هذه اللغة جاء قول الشاعر:

اعتصم بالرجاء إن عنَّ بأس * وتناس الذي تضمن أمس(٩٥)

فقول (أمس) رفع على الفاعلية بالفعل (تضمن)، ولم ينون، فدل على أن جمهور بني تميم يعرب (أمس) إعراب غير المنصرف حالة الرفع فقط، ويوافقون الحجازيين في حالتي النصب والجر في بنائه على الكسر.

وقد علل الصبان لمنعه من الصرف حالة الرفع فقط دون حالتي النصب والجر، بقوله: " قد توجه بأن الرفع شأن العمد، فلم يخرج فيه عن الأصل في الأسماء بالكلية، بخلاف النصب والجر، فإنهما شأن الفضلات فيقبلان الخروج عن الأصل بالكلية فاعرفه "(٩٦).

(٩٣) ينظر: شرح التصريح ٢٢٦/٢

(٩٤) ما ينصرف وما لا ينصرف/٩٥

(٩٥) البيت من بحر الخفيف. وهو بلا نسبة في: أوضح المسالك ١٢٢/٤، والدرر ١٠٧/٣، وشرح الأشموني بحاشية الصبان/١٣٣٦، وشرح التصريح ٢٢٦/٢، وهمع الهوامع ١٣٩/٢

(٩٦) حاشية الصبان /١٣٣٥

والرابعة : إعرابه إعراب غير المنصرف في حالتي الرفع أو الجر بـ مذ أومنذ فقط، وبناؤه على الكسر نصبًا أوجرًا بغير مذ أومنذ:

وقد حكى هذه اللغة ابن أبي الربيع عن بعض بني تميم، وذكر أنها مذهب سيبويه، قال: " فإن كان معرفة بغير ألف ولام أو إضافة نصب أو خفض بغير مذ أو منذ، أجروها مجرى اسم مالا ينصرف. هذا الذي ذكرته مذهب سيبويه "[٩٧].

والخامسة : البناء على الكسر بتنوين مطلقًا:

وقد حكى هذه اللغة الكسائي، والزجاج[٩٨]، فيقال مثلاً: ذهب أمسٍ بما فيه، وأحببت أمسٍ، وما رأيتك مذ أمسٍ.

والسادسة : البناء على الكسر بلا تنوين مطلقًا:

وقد حكى هذه اللغة سيبويه[٩٩]، و (أمس) على هذه اللغة يتفق مع حال استعماله ظرفًا، نحو: ذهب أمسِ بما فيه، وأحببت أمسِ، وما رأيتك مذ أمسِ.

والذي أرجحه هنا لغة البناء على الكسر، تمشيًا مع لغة أهل الحجاز؛ وذلك لأنه الأكثر استعمالاً، ولسهولته وخفته في النطق بالشروط التي ذكرت سلفًا، وتكون علة البناء فيه تضمنه معنى (أل) التي للتعريف.

أما إذا فقد شرطًا من الشروط السابقة فإنه يعرب إعراب مالا ينصرف عند قلة من التميميين، والمانع له من الصرف في هذه الحالة العلمية والعدل عن الأمس المقرون بـ(أل).

---

[٩٧] البسيط في شرح الجمل ٤٨٢/١

[٩٨] ينظر: همع الهوامع ١٣٩/٢

[٩٩] ينظر: الكتاب ٢٨٣/٣

الصورة السابعة : ما جاء على وزن (فعالِ):

وما جاء على وزن **(فعال)** من ألفاظ في العربية ينقسم قسمين.

الأول: غير المعدول. والآخر: المعدول.

القسم الأول: ما جاء على وزن (فعال) غير المعدول.

وما جاء على وزن (فعال) غير المعدول على أربعة أقسام.

أحدهما: أن يكون اسمًا مفردًا نكرة، نحو:جمادٍ، وجناح.

والثاني: أن يكون مصدرًا،نحو: ذهابٍ.

والثالث: أن يكون صفة، نحو: جوادٍ.

والرابع: أن يكون جمعًا، وبينه وبين واحده التاء، نحو:سحاب.

وحكم هذا القسم – بأقسامه الأربعة – أنه يستعمل مصروفًا إلا أن يسمى به، فإن سمي به مذكر فإنه ينصرف؛ وذلك لأنه ليس منه إلا علة واحدة إلا أن يكون منقولاً عن مؤنث، نحو: (عناق) علم على مذكر. وإن سمي به مؤنث امتنع صرفه للتعريف والتأنيث[١٠٠].

والقسم الآخر: ما جاء على وزن (فعالِ) المعدول:

وما جاء على وزن (فعالِ) المعدول على خمسة أقسام.

أحدها: أن يكون معدولاً عن فعل أمر ، نحو: تراكِ بمعنى (اترك)، وحضارِ بمعنى (احضر)، وزحامِ بمعنى (ازحم)، وسماعِ بمعنى (اسمع)، وضمارِ بمعنى (اضمر)، وعوادِ بمعنى (عد)، وكفافِ بمعنى (كف)، ومناعِ

---

[١٠٠] ينظر: شرح الجمل لابن عصفور ٢٤٣/٢

بمعنى (امنع)، ونزاع بمعنى (انزع)، ونزال بمعنى (انزل)، ونعاء بمعنى (انعه).

وعلى نزال جاء قول الشاعر:

ولنعم حشو الدرع أنت إذا * دعيت نزال ولج في الذعر[١٠١]

وما جاء معدولاً عن فعل الأمر مطرد في الثلاثي دون غيره على ما قرره سيبويه؛ حيث ذكر أن (فعال) جائز من كل ما كان على بناء (فعَل) أو (فعُل) أو (فعِل)، ولا يجوز من (أفعلت)؛ لأنه غير مسموع من بنات الأربعة إلا إن سمع فإنه يجوز في هذا دون أن يقاس عليه، مثل: قرقار، وعرعار[١٠٢].

وعلى (قرقار) جاء قول الشاعر:

قالت له ريح الصبا قرقار[١٠٣]

فقوله (قرقار) اسم فعل أمر من الرباعي (قرقر)، والمعنى؛ قالت لك: قرقر بالرعد يا سحاب، وذلك عن طريق السماع.

وعلى (عرعار) جاء قول الشاعر:

متكنفي جنبي عكاظ كليهما * يدعو وليدهم بها عرعار[١٠٤]

---

(١٠١) البيت من بحر الكامل. وهو لزهير بن أبي سلمى في: ديوانه /٨٩، وشرح التصريح ٥٠/١، وشرح المفصل ٢٦/٤، ولسان العرب (نزل)، وما ينصرف وما لا ينصرف /٩٩،وهمع الهوامع ٨١/٣. وبلانسبة في: شرح الجمل لابن عصفور ٢٤٢/٢

(١٠٢) ينظر: الكتاب ٤١/٢، وشرح المقدمة الجزولية /٩٨٩

(١٠٣) الرجز لأبي النجم العجلي في: خزانة الأدب ٣٠٧،٣٠٩/٦، ولسان العرب (قرر). وبلا نسبة في: شرح الرضي ٣٤/٤، وشرح المفصل ٥١/٤

(١٠٤) البيت من بحر الكامل. وهو للنابغة الذبياني في: ديوانه /٥٦، وشرح المفصل ٥٢/٤، ولسان العرب (عرر). وبلا نسبة في: شرح الرضي ٣٤/٤

فقوله (عرعار) اسم فعل أمر من الرباعي (عرعر)، و(عرعار) لعبة للصبيان إذا خرج أحدهم من بيته ولم يجد أحدًا يلاعبه فقال: (عرعار) أي: هلموا إلى العرعرة[١٠٥].

في حين ذهب المبرد إلى أنه " لم يأت في الرباعي عدل أصلاً، وإنما (قرقار) حكاية صوت الرعد. و(عرعار) حكاية أصوات الصبيان، كما يقال: غاق غاق"[١٠٦]

ورد السيرافي قوله، وذكر أن الأوْلى ما قاله سيبويه؛ لأن حكاية الأصوات لا يخالف فيها الأول الثاني، مثل: غاق غاق. ولو أرادوا الحكاية لقالوا: قار قار، أو عار عار[١٠٧].

وإذا كان سيبويه لا يجيز في (فعال) من بنات الأربعة إلا سماعاً، ويجيزه في الثلاثي قياسًا، فإن المبرد خالف سيبويه في ذلك حيث ذهب إلى أن (فعال) في الأمر من الثلاثي مسموع، فلا يقال: قوامِ، وقعادِ في: قم واقعد؛ إذ ليس لأحد أن يبتدع صيغة لم تقلها العرب، وليس لنا في أبنية المبالغة أن نقيس، فلا نقول في: شاكر، وغافر: شكير، وغفير[١٠٨].

وأيد الأندلسيُ المبردَ في ذلك، فقال: " مَنْع المبرد قوي، فالأوْلى أن يتأول ما قاله سيبويه بأنه أراد بالاطراد الكثرة، فكأنه قياس لكثرته[١٠٩].

وفي عدله رأيان. الأول: أنه معدول عن مصدر مؤنث معرفة، وهو رأي المبرد، وصححه السيوطي[١١٠]. والآخر: أنه معدول عن الفعل، وهو ظاهر كلام سيبويه[١١١].

---

[١٠٥]ينظر: لسان العرب (عرعر).
[١٠٦] شرح الرضي ٣٥/٤
[١٠٧] ينظر: السابق.
[١٠٨] ينظر: المقتضب ٣٧٣/٣
[١٠٩] شرح الرضي ٣٤/٤

أما عن حكمه فإنه مبني على الكسر عند معظم العرب.وبنو أسد يبنونه على الفتح تخفيفًا[112]. وإن سمي بشيء منه مذكر فإنه لا ينصرف، ونص ابن عقيل على ذلك بقوله: " فإن سمي ببعضها مذكر فهو كعناق. فإذا سميت رجلاً بنزال وباقي أخواته إلى فساق، قلت: هذا فساقُ، ومررت بفساقَ، معربًا إعراب مالا ينصرف، وكذا الباقي كما تفعل بعناق علم مذكر ولا تبنيه على الكسر؛ لأنه مذكر حينئذ "[113].

وذهب ابن بابشاذ إلى أنه يجوز فيه المنع من الصرف، كما يجوز فيه البناء[114]. ورده ابن عصفور[115]. وعن المبرد أنه لا يجوز فيه إلا البناء، واستدل على ذلك بأنه يبقى على ما كان عليه من البناء؛ لأنه نقل من اسم إلى اسم كما أنك إذا سميت بـ(انطلق) لا تقطع الهمزة؛ لأنك نقلته إلى بابه[116]، وأبطل قوله ابن عصفور، حيث قال: " وهذا الذي قال باطل؛ لأن الإعراب ليس بمنزلة همزة الوصل، ألا ترى أن الفعل إذا سمي به أعرب، فإذا أعرب الفعل لأجل التسمية به - مع أن بابه ألا يصرف – كان إعراب هذا أوْلى؛ لأن بابه الإعراب "[117].

والثاني: أن يكون معدولاً عن مصدر معرفة

---

(110) ينظر: همع الهوامع ١٠٢/١
(111) ينظر: ارتشاف الضرب /٨٧٢، وهمع الهوامع ١٠٠/١
(112) ينظر: ارتشاف الضرب /٨٧٢
(113) المساعد ٤٠/٣ بتصرف، وشرح الكافية الشافية /١٤٧٨
(114) ينظر: شرح الجمل لابن بابشاذ ٢٦٩/١، والمساعد ٤٠/٣
(115) ينظر: شرح الجمل لابن عصفور ٢٤٦/٢
(116) ينظر: المقتضب ٣٧٤/٣
(117) شرح الجمل ٢٤٦/٢

ومأخذه السماع، نحو: بلاء معدول عن (البلاء)، وحمادِ معدول عن (المحمدة)، وعقاق معدول عن (العقوق)، وفجار معدول عن (الفجرة)، ومساس معدول عن (المماسّة)، ويسار معدول عن (الميسرة)(١١٨).

وعلى (فجار) جاء قول الشاعر:

أنا اقتسمنا خطتينا بيننا * فحملت برّة واحتملت فجار(١١٩)

وعلى (يسار) جاء قول الشاعر:

فقال امكثي حتى يسار لعلنا * نجج معًا، قالت: أعامًا وقابله(١٢٠)

وحكم ما جاء معدولاً عن المصدر المعرفة أنه مبني على الكسر عند جميع العرب إلا إذا سمي به مذكر، فإنه يمنع من الصرف(١٢١). وزعم ابن مالك أن كل (فعال) يجوز صرفه كما لو سميت بـ(صباح).

أما إذا سمي به مؤنث فإنه يتخرج على لغة الحجاز ولغة تميم في حذام(١٢٢). أي: إذا سمي به مؤنث فإنه يجوز فيه وجهان.الأول: البناء. والآخر: إعرابه إعراب مالا ينصرف وذلك لأنها صارت اسمًا علمًا فأشبهت حذام، فجاز فيها ما جاز في حذام.

---

(١١٨) ينظر: همع الهوامع ١/ ١٠٠

(١١٩) البيت من بحر الكامل، وهو للنابغة الذبياني في:ديوانه /٥٥، وشرح المفصل ٤/ ٥٣، ولسان العرب (فجر). وبلا نسبة في: شرح الجمل لابن عصفور ٢/ ٢٤٢، وشرح الرضي ٤/ ٣٧، والمساعد ٣/ ٣٨، وهمع الهوامع١/ ١٠١

(١٢٠) البيت من بحر الطويل، وهو لحميد بن ثور في: ديوانه /١١٧. وبلا نسبة في: شرح المفصل ٤/ ٥٥، ولسان العرب (يسر)، وشرح الرضي ٢/ ٢٤٢، وهمع الهوامع ١/ ١٠٠

(١٢١) ينظر: شرح الجمل لابن عصفور ٢/ ٢٤٦،وشرح الكافية الشافية /١٤٧٨

(١٢٢) ينظر: المساعد ٣/ ٤٠

والثالث: أن يكون معدولاً عن صفة:

وهي صفة مؤنثة، ولم تجيء في صفة المذكر، وجميعها تستعمل من دون الموصوف. وهي على ضربين.

الضرب الأول: الملازمة للنداء سماعًا.

والضرب الآخر: غير الملازمة للنداء، وهي الجارية مجرى الأعلام. وهي على قسمين. أحدهما: ما صارت علمًا جنسيًا بالكلية. والآخر: ما بقيت على وصفيتها.

الضرب الأول: الصفات الملازمة للنداء سماعًا :

والغرض منها السب والشتم، نحو: يا حباق!، ويا خباثِ!، وياخراق!، ويا خصافِ!، ويا خناثِ!، ويا دفار! (المنتنة)، ويا رطابِ! (رطبة الفرج كناية عن الاستحاضة)، ويا سراق!، ويا عفال!، ويا غدار!، ويا فساق!، ويا قثام!، ويا قفاس!، ويا لكاع!.

والضرب الآخر: الصفات غير الملازمة للنداء:

وهي الصفات الجارية مجرى الأعلام. وهي على قسمين.

القسم الأول: ما صارت علمًا جنسيًا بالغلبة ، وهو الأكثر، نحو: أزام (السنة المجدبة) – براح – بوار(الهلكة) – جباذ (المنية) – جعار – جنادِ (الشمس) – حذار (الأرض الخشنة) – حلاق (المنية) – خناز (المنتنة) – دفار (الدنيا، والأمة) – رغال – سباط (الحُمَّى) – شجاذ (المطرة الضعيفة) – صرام (الداهية، والحرب) – صمام – ضرام (الحرب) – بنات طبار (من الدواهي) – عفال (الأمة) – غثار- فشاش (المرأة الفاشة) – فغار(الطعنة النافذة) – قثام (الغنيمة الكبيرة، والضبع) – قطاف – قفاس (امرأة لئيمة) –

كرار (الخرزة) _ كلاح – لحاص (السنة المجدبة، والشدة) – لطاط – لكاع – وقاع (الكية بين قرني الرأس).[١٢٣]

وعلى (وقاع) جاء قول الشاعر:

وكنت إذا منيت بخصم سوء * دلفت له فأكويه وقاع[١٢٤]

والقسم الآخر: الصفات الباقية على وصفيتها:

والصفات الباقية على وصفيتها قليلة، نحو: بلال من قولهم ولا تبل فلانًا عندي بلال، أي: بالة. ونحو: قطاط، أي:قاطة كافية. قال الشاعر:

أطلت فراطهم حتى إذا ما * قتلت سراتهم كانت قطاط[١٢٥]

ونحو: لزام من قولهم: سببته سبة تكون لزام،أي: لازمة[١٢٦].

وحكم المعدول عن الصفة –بضربيه – البناء على الكسر. ولو سمي ببعض هذه الأسماء المؤنثة المعدولة عن صفات مذكر، فإنه يعرب ويمنع من الصرف للعلمية والتأنيث وجعله علمًا لمذكر. وهو الأقل[١٢٧].

والرابع : أن يكون معدولاً عن الحال:

وما جاء معدولاً عن الحال قليل، نحو: بدادِ المعدول عن: المتبددة، كما ورد في قول الشاعر:

وذكرت من لبن المحلق شربة * والخيل تعدو في الصعيد بدادِ[١٢٨]

---

(١٢٣) ينظر: لسان العرب في هذه المواد.

(١٢٤) البيت من بحر الوافر. وهو لعوف بن الأحوص في: شرح المفصل ٦٢/٤، ونوادر أبي زيد / ١٥١، وشرح الجمل لابن عصفور ٢٤٣/٢

(١٢٥) البيت من بحر الوافر. وهو لعمرو بن معد يكرب في: ديوانه /١٣٦، وجمهرة اللغة / ١٥٠، وشرح المفصل ٦١/٤، ولسان العرب (قطط). وبلا نسبة في: شرح الرضي ٤١/٤

(١٢٦) ينظر: شرح الرضي ٤١/٤

(١٢٧) ينظر: حاشية الصبان /١٣٣٨

ومنه قول الآخر:

كنا ثمانية وكانوا جحفلاً * لجباً فشلوا بالرماح بدادِ[١٢٩]

وحكم المعدول عن الحال البناء على الكسر على لغة الحجازيين ومعظم التميميين إلا إذا سمي به مؤنث فإنه يجوز فيه الإعراب ممنوعًا من الصرف، كما يجوز فيه البناء. وإذا سمي به مذكر فإنه قد يصرف وقد يمنع من الصرف[١٣٠].

والخامس : أن يكون علمًا معدولاً عن (فاعلة) (معدول النساء):

وردت في اللغة أعلام كثيرة على وزن (فعالِ) معدولة عن (فاعلة) نحو: بَهَاء – بَهَان- حَذامِ (أعلام نساء) – خَرَاجِ (اسم فرس جريبة بن الأشم الأسدي) خزاز (اسم ركيّة) – خَصَافِ (اسم فرس مالك بن عمرو الغساني) – رَقَاش – سَجَاح (اسم امرأة من بني يربوع ادعت النبوة) _ سَرَاحِ (من أعلام الأفراس) – شَفَارِ (اسم ماءة) – طَمَارِ (موضع بالكوفة) – طَمَامِ – عظام (بسورية) – عَلافِ (من المواضع) – غَلابِ – فَياحِ (الخيل المغيرة) – قَدَامِ (اسم فرس، وبلدة بالبحرين) – قَسَامِ (اسم فرس سويد بن شداد العبشمي) – قَطَامِ – قَمَارِ – كَزَازِ (اسم فرس الحصين بن علقمة السلمي) – مَحَاجِ (اسم فرس معروفة من خيل العرب) – مَنَاعِ (اسم هضبة في جبل طيء) - نَطَاعِ (بالبحرين) – وَسَاعِ (باليمن) – وَصَابِ (باليمن)[١٣١].

---

[١٢٨] البيت من بحر الكامل. وهو للنابغة الجعدي في: لسان العرب (حلق)، وشرح المفصل ٥٤/٤، وبلا نسبة في: شرح الرضي ٤١/٤، وهمع الهوامع ١٠١/١

[١٢٩] البيت من بحر الكامل، وهو لحسان بن ثابت في: ديوانه/٣٢٦، وخزانة الأدب٦/٣٦٤، وشرح المفصل٤/٥٤، وبلا نسبة في: لسان العرب (بدد).

[١٣٠] ينظر: همع الهوامع١/١٠٣

[١٣١] ينظر ذلك في: لسان العرب. ومعجم البلدان، وأسماء خيل العرب وفرسانها لابن الأعرابي.

وقد ورد في هذا النوع من أعلام النساء المعدولة عن (فاعلة) **لغتان.**

اللغة الأولى: لغة الحجازيين. وهي البناء على الكسر مطلقاً، أي في جميع الأحوال الإعرابية سواء أكانت مختومة براء أم مختومة بغير ذلك[١٣٢]. واختلف في السبب الموجب للبناء على أقوال.

الأول: إنما بنيت لشبهها بـ(فَعَالِ) الذي هو معدول عن فعل الأمر. وهو قول سيبويه. ووجه الشبه بينها وبينه تساويهما في التعريف والتأنيث والعدل والوزن[١٣٣].

والثاني: إنما بنيت لتوالي العلل عليها، وذلك أنها قد كانت ممنوعة الصرف قبل العدل للتأنيث والتعريف، فلما زال العدل وليس بعد منع الصرف إلا البناء بنيت. وهو قول المبرد[١٣٤].

والثالث: إنما بنيت لتضمنها معنى الحرف، وهو تاء التأنيث. وهو قول الربعي[١٣٥]

وقد أبطل ابن عصفور القولين الأخيرين اللذين ذهب إليهما أبو العباس والربعي بقوله: " وهذان الوجهان اللذان ذهب إليهما أبو العباس، والربعي ليسا بصحيحين؛ لأنه لو كان الأمر على ما زعم الربعي لم يجز في الاسم العلم المؤنث إلا البناء خاصة، كما لم يجز في المعدول عن المصدر وعن الصفة الغالبة إلا البناء؛ لأن الاسم المتضمن معنى الحرف لا يجوز فيه إلا البناء خاصة. وباطل أيضًا أن يكون موجب البناء كثرة العلل؛ لأن هذه العلل إذا

---

[١٣٢] ينظر: همع الهوامع١/١٠٠

[١٣٣] ينظر: السابق.

[١٣٤] ينظر: المقتضب٣/٣٧٤

[١٣٥] ينظر: شرح الأشموني بحاشية الصبان/١٣٣٧

وجدت في الاسم كان الاسم فيها مشبهًا للفعل، وشبه الفعل لا يوجب البناء، بل الذي استقر في شبه الفعل بوجود هذه العلل فيه منع الصرف "[١٣٦].

وإنما كان البناء على الكسر هو الأولى دون غيره؛ لأنه " نظير السكون؛ لأن الجزم في الأفعال بمنزلة الجر في الأسماء، فالتحريك إلى نظيره أولى"[١٣٧].

واللغة الأخرى: لغة التميميين، وهي المنع من الصرف بشرط ألا تكون مختومة بالراء، نحو: حذام، ورقاش، وقطام... فإذا كانت مختومة بالراء نحو: وبار، وظفار، وسفار... فأكثر التميميين يبنيها على الكسر. وعلى لغتهم جاء قول الشاعر:

متى ما ترد يومًا سفار تجد بها * أديهم يرمي المستجيز المعورا[١٣٨]

فقوله (سفار) اسم ماءة مبني على الكسر.

وإنما كان التميميون يبنون ما كان في آخره راء على الكسر؛ لأن لغتهم الإماله، فإذا كسروا توصلوا إليها، ولو ضموا وفتحوا لم يصلوا إليها. قال الأبذي: " وإنما بنوا ما فيه الراء، ووافقوا أهل الحجاز لأن من لغة بني تميم الإمالة، والراء المكسورة توجب الإمالة فبناه أكثرهم على الكسر، وبعضهم يعربه إعراب مالا ينصرف "[١٣٩].

وقد اجتمعت اللغتان، أي: الإعراب مع عدم الصرف، والبناء على الكسر في قول الأعشى:

---

[١٣٦] شرح الجمل٢/٢٤٤_٢٤٥

[١٣٧] كتاب ترشيح العلل في شرح الجمل/٦١

[١٣٨] البيت من بحر الطويل. وهو للفرزدق في: ديوانه١/٢٨٨، وشرح التصريح٢/٢٢٥، ولسان العرب (عور)، والمقتضب٣/٥٠

[١٣٩] شرح المقدمة الجزولية/ ١٩٩

ومرّ دهر على وبار * فهلكت عنوة وبارُ[١٤٠]

فقوله (وبار) الأولى مبنية على الكسر. وأما (وبارُ) الأخرى فاعربت رفعًا على الفاعلية لهلكت. وفيها توجيه آخر يخرجها عما نحن فيه[١٤١].

وفي الكتاب لسيبويه أن ما كان آخره راء، فإن أهل الحجاز وبني تميم متفقون؛ ويختار بنو تميم فيه لغة أهل الحجاز كما اتفقوا في (يرى). والحجازية هي اللغة الأولى القدمى[١٤٢].

واختلف في السبب الموجب للمنع من الصرف فيما جاء معدولاً عن (فعَال) علمًا لمؤنث غير مختوم براء؛ حيث ذهب سيبويه إلى أنه للعلمية والعدل عن (فاعلة). وذهب المبرد إلى أن المانع له العلمية والتأنيث[١٤٣]. وعليه فإنه لا يكون معدولاً. قال الأشموني: " وهو أقوى على مالا يخفى "[١٤٤]. كما صححه الصبان أيضًا بحجة أن " التأنيث متحقق فلا حاجة إلى تقدير العدل؛ لأنه إنما يقدر إذا لم يتحقق غيره "[١٤٥]. في حين أجاب الدماميني عن سيبويه، فقال: " الغالب على الأعلام النقل، فلذا جعلها سيبويه منقولة عن (فاعلة) المنقولة عن الصفة... وعلى مذهب المبرد تكون مرتجلة "[١٤٦].

أما السهيلي فقد جاء تعليله لمنع صرف ما جاء معدولاً عن (فعَال) علمًا على مؤنث متعلقًا بالمعنى، حيث ذهب إلى أن ترك التنوين في كل ما سبق لكونها محببة إلى النفس، ومن ثم بنوها على الكسر إشعارًا بالإضافة إلى

---

[١٤٠] البيت من مخلع البسيط، في: ديوانه/٣٣١، وشرح التصريح٢/٢٢٥، وشرح المفصل٤/٦٤-٦٥، والمقتضب٣/٥٠، ٣٧٦
[١٤١] ينظر: حاشية الصبان/١٣٣٨
[١٤٢] ينظر: الكتاب٣/٢٧٨
[١٤٣] ينظر: همع الهوامع١/٩٩
[١٤٤] شرح الأشموني بحاشية الصبان/١٣٣٧
[١٤٥] حاشية الصبان/١٣٣٧
[١٤٦] السابق.

النفس؛ حيث ذكر أن للاسم " العلم المؤنث خاصية تمنع من التنوين، وهي في قولهم: حذامِ، ورقّاش، وذلك أنهم يشيرون بهذه الأسماء إلى أنهن محبوبات، وكل محبوب مقرب إلى النفس مضافًا إليها، وترك التنوين يشعر بهذا المعنى. ألا ترى كيف خصوه بالكسرة التي هي أخت الياء، كأن المتكلم يريد إضافتها إلى نفسه، وهذا موجود في زماننا؛ لأن البدويات يسمين " شكل "، و" شمس "، ونحو ذلك. والحضريات " أمنيةِ "، و"عزيزةِ" يكسرون أواخر هذه الأسماء، كما فعلت العرب في: حذامِ، وقطامِ، ورقاش إشعارًا بالإضافة إلى النفس من غير ياء؛ لأنهم لا يريدون الإضافة المحضة، وإنما يريدون ما يضارعها ويقرب منها، وخصوا بهذا البناء (فعالِ)؛ لأنها قبل التسمية من خصائص أوصاف المؤنث، نحو: رزان وحصان، فرائحة الإضافة تمنع من التنوين بني على الكسر أو لم يبن "(١٤٧).

وزعم ابن مالك أن كل ما جاء على(فعَال) معدولاً يجوز صرفه، كما لو سمي بـ صباح. وإن سمي به مؤنث فيتخرج على لغة الحجاز، ولغة تميم في حذامِ وبابه(١٤٨). وهذا ما ذكره سيبويه قبله، فبعد أن انتهى من الحديث عن (فعال) وبابه، نصَّ على أن كل ما جاء على (فعال) إذا سمي به امرأة فإن بني تميم ترفعه وتنصبه وتجريه مجرى اسم لا ينصرف، وهو القياس؛ لأن هذا لم يكن اسمًا علمًا؛ فهو عندهم بمنزلة الفعل الذي يكون (فعال) محدودًا عنه، وذلك الفل (أفعل)؛ لأن (فعال) لا يتغير عن الكسر(١٤٩).

أما إذا سمي مذكر بما جاء معدولاً من أعلام النساء عن (فعَال)، وهو: حَذامِ وبابه، فإنه يمنع من الصرف، ويجوز صرفه سواء أكانت فيه راء أولم تكن. قال سيبويه: " واعلم أن جميع ما ذكر في هذا الباب من (فعال) من كان منه

(١٤٧) أمالي السهيلي/ ٣٢-٣٣
(١٤٨) ينظر: التسهيل/٢٢٣، والمساعد٣/٤٠
(١٤٩) ينظر: الكتاب٣/٢٧٧

بالراء، وغير ذلك إذا كان شيء منه اسمًا لمذكر لم ينجر أبدًا، وكان المذكر في هذا بمنزلته إذا سمّي بعناق؛ لأن هذا البناء لا يجيء معدولاً عن مذكر فيشبه به، تقول: هذا حذامُ، ورأيت حذامَ قبلُ، ومررت بحذامَ قبل. سمعت ذلك ممن يوثق بعلمه "(١٥٠).

وإذا صغّر العلم المعدول، نحو: عمير– تصغير عمر- فإنه يصرف؛ وذلك لأن التصغير يزيل علة العدل. ورُد ذلك بأنه يبقى ممنوعًا من الصرف؛ لأن نحو: عمر حكم فيه بأنه معدول الصيغة، والتصغير لا يزيل شيئًا مما ثبت إذا لم يكن معتادًا له فالحكم بصرفه بعيد(١٥١).

وقد أجاب عن ذلك الشيخ خالد الأزهري بقوله: " إن ذلك في العدل التحقيقي. أما العدل التقديري فلا؛ لأنهم إنما ارتكبوه حفظًا لقاعدتهم لما رأوه غير منصرف، فإذا صرف فلا حاجة لتقديره "(١٥٢).

هذا ما قرره **النحاة القدامى** فيما جاء معدولاً عن (فاعلة). أما **النحاة المحدثون** فقد رفضوا العدل المفترض لمنع هذه الأعلام من الصرف وأرجعوا علة المنع إلى السماع. قال أستاذي الدكتور/أحمد كشك: " غريب أمر هذا العدل! هل تصوُّر الخروج والنقل هو الذي أسلم إلى المنع؟! هل قصد التعريف بعد أن كان المورد مطلقًا أضحى أساسًا آخر؟! إن الخلطة أمرها قائم... "(١٥٣).

ثم أورد مجموعة من الكلمات التي ذكرها النحاة القدامى التي منعت من الصرف للعلمية والعدل، وكذا الوصفية والعدل، وصنفها تصنيفًا صوتيًا، ثم خلص من ذلك إلى القول بأن " الغلبة – كما نرى من الرصد السابق – أمرها قائم في الكلمات لطغيان المقاطع القصيرة، ولكنها غلبة لا تسلم إلى خلاف

---

(١٥٠) الكتاب ٢٧٩/٣
(١٥١) ينظر: شرح التصريح٢٢٧/٢
(١٥٢) السابق.
(١٥٣) اللغة والكلام. أبحاث في التداخل والتقريب/٩٦

يجعل الممنوع في جانب والمصروف في جانب آخر اللهم إلا في عدم إمكان دخول (أل) على الكلمات في موقع العلمية حيث المعدول الفرضي هذا لا تدخله الألف واللام، فحق علميته توازي حق تعريف شبيهه غير المعدول بـ(أل). عدل في الفرض ونفي لوجود (أل) وصيغة تغرب حيث البديل قائم. أمور تسلم إلى مفارقة وإلى كسر بين في نفي التنوين، وكسر طريق الإعراب. ولعل نصًا من المساعد يوكل هذا إلى السماع "[١٥٤].

والقول بالسماع في منع هذه الأسماء من الصرف هو ما قرره من قبل الأستاذ عباس حسن، حين قال: " ... ولما كان مرد الأمر كله لنطق العربي الفصيح، كانت العلة الحقيقية هي السماع عنه. ومثل هذا أيضًا يقال في كل ما كان العدل علة من علل منع صرفه "[١٥٥].

وتبعه في القول بذلك أيضًا الدكتور إميل بديع يعقوب حين ذكر أن " العلة الحقيقية – بنظرنا – لمنع هذه الأسماء من الصرف هي السماع ليس إلا. واللافت هنا أن التعليل النحوي في العلم المعدول استند إلى منع الكلمة من الصرف، فأصبح منع الصرف علة للقول بالعدول وليس العكس. وهكذا انقلب التعليل النحوي رأسًا على عقب، فما كان معلولاً صار علة والعكس بالعكس "[١٥٦].

أما أستاذي الدكتور محمد عيد فذكر أن ما قاله النحويون في منع الاسم من الصرف للعلمية والعدل هو نوع من التكلف الذهني؛ لأن هناك بعض المعارف التي ذكروها وهي ليست أعلامًا كما أن افتراض العدل يرجع إلى كلمات أخرى مفترضة من الذهن لا من اللغة، وينبغي عرض هذه الصنوف من الأسماء الممنوعة من الصرف بعد جمعها، وشرحها دون القول بعلة ما. قال:

---

[١٥٤] السابق/٩٧

[١٥٥] النحو الوافي٤/٢٤٣

[١٥٦] الممنوع من الصرف... /١٤٢

" هذا هو الموضوع. وهو مثال واضح للجهد الذهني المرهق الذي بذله النحاة عملاً بمبدأ (اطراد القواعد) إذ لا بد من علتين في الممنوع من الصرف، والكلمات المعرفة التي وصفت بأنها معدولة جاءت ممنوعة من الصرف في استعمال اللغة، وإذن فليبحث لها عن علتين لهذا المنع؛ كان بعضها معارف وليست أعلامًا فكان التكلف في تشبيهها بالأعلام، وكلها افترض فيها العدل عن كلمات أخرى مفترضة من الذهن لا من اللغة... والأحسن جمع كل هذه الكلمات... ويشرح استعمالها، ويقال عنها (إنها كلمات وردت في اللغة ممنوعة من الصرف دون تعليل ولا تأويل "[١٥٧].

وأنا أرى أن ما ذكره النحويون القدامى في سبب منع هذه الأسماء من الصرف للعلمية والعدل، إنما هو بعيد عن العلة التعليمية التي يتوصل بها إلى تعليم كلام العرب وخصائصه، ولذلك فهو شرح وتتميم للعلة الأمر الذي أبعدهم عن روح اللغة، وأقحموا فيها أمورًا فلسفية لا تمت إلى الاستعمال العربي بصلة.

وكان يكفي أن يقال إن هذه الأسماء ممنوعة من الصرف وحسب دون افتراض علل لا يمكن أن يتصور أن العربي فكر فيها قبل أن ينطق بكلام. ولله در الخليل عندما سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو، " فقيل له عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك. فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقامت في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، وعللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست، وإن يكن هناك علة غير ما ذكرت فالذي ذكرت محتمل أن يكون علة له "[١٥٨].

[١٥٧] نحو الألفية/٩٠٥

[١٥٨] الاقتراح للسيوطي/٥٧

إن الخليل قال ذلك، وهو الذي كان يعلل بعلل تعليمية يتوصل بها إلى تعليم كلام العرب وخصائصه، وكان أساس تعليله يعتمد على محاكاة العرب فيما قالوه، والقياس على كلامهم، ولم يكن يعرف شيئًا عن العلل الجدلية التي امتلأت بها كتب النحو ولا سيما باب الممنوع من الصرف. وما علة العدل الا قول مفترض لا يستند على أساس لغوي صحيح.

المحور الثاني : منع الاسم من الصرف للوصفية والعدل

نصَّ النحويون القدامى على أن الاسم يمنع من الصرف للوصفية والعدل في موضعين.

الموضع الأول: ألفاظ العدد المعدولة عن وزن (فُعَال ومَفْعَل).

الموضع الآخر: لفظ (أخر) جمع (أخرى) مؤنث (آخَر).

الموضع الأول: ألفاظ العدد المعدولة عن وزن (فُعَال ومَفْعَل).

يمنع الاسم من الصرف للوصفية والعدل في ألفاظ العدد المعدولة عن وزن (فُعَال ومَفْعَل)، والمسموع من ذلك عند البصريين والكوفيين: أحاد وموحد، وثناء ومثنى، وثلاث ومثلث، ورباع ومربع، وخماس ومخمس، وعشار ومعشر(١٥٩). قال سيبويه: " وسألته – أي: الخليل – عن أحاد، وثناء ومثنى، وثلاث، ورباع، فقال: هو بمنزلة (أُخَر)؛ إنما حدّه: واحدًا واحدًا، واثنين اثنين؛ فجاء محدودًا عن وجهه فترك صرفه "(١٦٠).

(١٥٩) ينظر: ارتشاف الضرب/٨٧٤،وشرح التصريح٢/٢١٤،وشرح الرضي١/١٠٤، والمساعد٣/٣٤، وهمع الهوامع١/٩٠
(١٦٠) الكتاب٣/٢٢٥

وقد جاء العدل في الأعداد المعدولة عن وزن (فُعَال ومَفْعَل) فيما سبق في القرآن الكريم، وفصيح كلام العرب. فمن القرآن قوله تعالى: ﴿ **أولِي أجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ** ﴾(١٦١).

ومن فصيح كلام العرب، قول الشاعر:

ولقد قتلتهم ثناء وموحدا * وتركت مرة مثل أمس المدبر(١٦٢)

فقوله: (ثناء وموحدًا) معدولان عن: اثنين اثنين، واحدًا واحدًا. وحقهما المنع من الصرف، لكن صرف (موحد) للضرورة الشعرية.

ومثله قوله:

ولكنما أهلي بوادٍ أنيسه * ذئاب تبغى الناس مثنى وموحدًا(١٦٣)

فقوله: (مثنى وموحدًا) معدولان عن: (اثنين اثنين)، (وواحدًا واحدًا).

ومثله قوله:

منت لك أن تلاقيني المنايا * أحاد أحاد في الشهر الحرام(١٦٤)

فقوله (أحاد أحاد) معدول عن: (واحدًا واحدًا).

ومثله قوله:

ترى النعرات الزرق تحت لبانه * أحاد ومثنى أصعقتها صواهله(١٦٥)

---

(١٦١) سورة فاطر، آية/١

(١٦٢) البيت من بحر الكامل. وهو:لصخر بن عمرو السلمي في:خزانة الأدب٥/٤٤٨، ولسان العرب (أمس-دبر). وبلا نسبة في: همع الهوامع١/٩١

(١٦٣) البيت من بحر الطويل. وهو بلا نسبة في: الدرر٦/١٤٨، وشرح المفصل١/٦٢، والمقتصد/ ١٠٠٨

(١٦٤) البيت من بحر الوافر. وهو لعمرو ذي الكلب الهذلي في: جمهرة اللغة/٢/١٠٢، وبلا نسبة في: شرح المفصل١/٦٢، والمقتضب٣/٣٨١، وهمع الهوامع١/٩١

فقوله: (أحاد ومثنى) معدولان عن: (واحدًا واحدًا)، (واثنين اثنين).

ومثله قوله:

هنيئًا لأرباب البيوت بيوتهم * وللآكلين التمر مخمس مخمسا(١٦٦)

فقوله: (مخمس...) معدول عن: (خمسة خمسة).

ومثله قول الكميت بن زيد:

فلم يستريثوك حتى رمدِ * ت فوق الرجال خصالاً عشارا(١٦٧)

فقوله: (عشارا) معدول عن: (عشرة عشرة).

واختلف النحويون بعد ذلك، هل يقاس عليها: سداسُ ومسدس، وسباع ومسبع، وثمان ومثمن، وتساع ومتسع ؟ على مذاهب.

الأول: لا يقاس عليه. وهو مذهب البصريين؛ لأن فيه إحداث لفظ لم تتكلم به العرب، لذلك اقتصروا على مورد السماع.

والثاني: يقاس عليه. وهو مذهب الكوفيين، والزجاج؛ وذلك لوضوح طريق القياس فيه.

والثالث: يقاس على ما سمع من (فُعال) لكثرته، دون (مَفْعَل) لقلته(١٦٨).

---

(١٦٥) البيت من بحر الطويل. وهو لابن مقبل في: شرح شواهد الإيضاح/٥٢٩، ولسان العرب (نعر). وبلا نسبة في الصاحبي/١٤٠، وهمع الهوامع١/٩١

(١٦٦) البيت من بحر الطويل. وهو لأبي العظريف الهدادي في: شرح أبيات سيبويه١/١٩٢، وبلا نسبة في: الدرر ١/٩١، وهمع الهوامع١/٩١

(١٦٧) البيت من بحر المتقارب في: ديوانه١/١٩١، وخزانة الأدب١/١٧٠ - ١٧١، وبلا نسبة في: شرح المفصل١/٦٢، وهمع الهوامع١/٩٢

(١٦٨)ينظر:ارتشاف الضرب/٨٧٤،وشرح الرضي١/١٠٤، وشرح الكافية الشافية/١٤٤٨، والمخصص ١٧/١٢٠، وهمع الهوامع١/٩٢

والرابع: يجوز قياس البناءين (فُعَال ومَفْعَل). وصححه أبو حيان، فقال: " يقاس البناءان. وهو الصحيح بسماع ذلك من العرب؛ فتقول: موحد و أحاد إلى معشر وعشار "[١٦٩].

كما حكى أبو عمرو الشيباني أنه يقال: موحد إلى معشر. وحكى أبو حاتم، وابن السكيت أنه يقال: أحاد إلى عشار[١٧٠].

ونقل السخاوي أنه يعدل أيضًا إلى (فُعْلان) بضم الفاء من الواحد إلى العشرة، نحو: " طاروا إليه زوجات ووجدانا "[١٧١].

وقد جاء على هذه الأعداد المعدولة من فصيح كلام العرب ما يدل على جواز قياس (فُعَال) من أحاد إلى عشار. فمن ذلك ما جاء في (سداس) قول الشاعر:

ضربت خماس ضربة عبشمي * أدار سدا س ألا يستقيما[١٧٢]

فقوله: (خماس) معدول عن (خمس خمس). وقوله: (سداس) معدول عن (ست ست).

كما نقل السيوطي أبياتًا أنشدها خلف الأحمر، بناها قائلها على (فُعَال) من أحاد إلى عشار، وهي:

ومضى القوم إلى القـ * ـوم أحادًا واثنـا

وثلاثـا، ورباعًـا * وخماسًا، فاطعنّا

وسداسًا، وسباعًـا * وثمانًا، فاجتلدنا

---

[١٦٩] ارتشاف الضرب/٨٧٤

[١٧٠] ينظر: المساعد٣/٣٤، وهمع الهوامع١/٩٢-٩٣

[١٧١] ينظر: شرح التصريح٢/٢١٤

[١٧٢] البيت من بحر الوافر. وهو بلا نسبة في: الدرر١/٩٢، وهمع الهوامع١/٩٣

وتساعًا، وعشارًا * فأصبنا، وأصبنا

لا ترى إلا كميًّا * قاتلاً منهم ومنا[١٧٣]

فهذه الأبيات أنشدها خلف الأحمر، وقائلها صرف فيها الأعداد التي جاءت على بناء (فُعَال) مع ان حقها المنع، وذلك للضرورة الشعرية. كما أنه حرّف (ثناء) إلى (أثنا)[١٧٤].

ومذهب سيبويه وجمهور النحويين أن هذه الألفاظ **ممنوعة من الصرف للوصفية والعدل** عن ألفاظ العدد الأصول مكررة مرتين[١٧٥]؛ فكل من موحد وأحاد معدول عن واحد واحد، وكل من مثنى وثناء معدول عن اثنين اثنين، وكل من مثلث وثلاث معدول عن ثلاثة ثلاثة، وكل من مربع ورباع معدول عن أربعة أربعة، وكل من مخمس وخماس معدول خمسة خمسة، ومن مسدس وسداس معدول عن ستة ستة، وكل من مسبع وسباع معدول عن سبعة سبعة، وكل من مثمن و ثمان معدول عن ثمانية ثمانية، وكل من متسع وتساع معدول عن تسعة تسعة، وكل من معشر وعشار معدول عن عشرة عشرة.

ولذلك كان العدل عن العدد المكرر، والاستغناء عنه بعدد واحد من أجل التخفيف.

وإذا كانت هذه الألفاظ ممنوعة من الصرف للوصفية والعدل، فإن العدل فيها تحقيقي[١٧٦].

---

[١٧٣] الأبيات أنشدها خلف الأحمر على مجزوء بحر الرمل.وهي في: خزانة الأدب١/١٧٠، والدرر ٩٣/١

[١٧٤] ينظر: همع الهوامع٩٤/١

[١٧٥] ينظر: أوضح المسالك١١٢/٤، وشرح التصريح٢١٤/٢، وشرح المقدمة الجزولية/٩٨٥، والكتاب٢٢٥/٣، وهمع الهوامع٩٤/١

[١٧٦] ينظر: شرح الرضي١/ ١٠٣

في حين ذهب الزجاج إلى أنه لا وصف فيها، وأن منعها من الصرف للعدل والتعريف بنية الألف واللام؛ لأن (ثلاث) يكون للثالث والثلاثة، ولا يضاف إلى ما يضافان إليه، فلا متناعه من الإضافة كان فيه (أل)، وامتنع من (أل) لأن فيه تأويل الإضافة وإن لم يضف[١٧٧]. ورُدّ قوله بجريانها صفة على النكرات[١٧٨].

وذهب الأعلم الشنتمري إلى أنها لم تنصرف للعدل؛ لأنها لا تدخلها التاء، فلا يقال: ثلاثة ولا مثلثة، فضارعت أخر[١٧٩].

أما السيرافي فحكى أربعة أقاويل في منع صرف ألفاظ العدد المعدولة. الأول: الصفة والعدل، فاجتمعت علتان فمنعناه. والثاني: إن علتي منع الصرف عدله في اللفظ والمعنى، فصار كأن فيه عدلين، وهما علتان؛ فأما عدل اللفظ فمن واحد إلى أحاد، وأما عدل المعنى فتغير العدة المحصورة بلفظ الاثنين إلى أكثر من ذلك مما لا يحصى. والثالث: إنه عدل، وإن عدله وقع من غير جهة العدل؛ لأنه للمعارف وهذا للنكرات.والرابع: إنه معدول وإنه جمع؛ لأنه بالعدل قد صار أكثر من العدة الأولى[١٨٠].

وإذا سُمّي بشيء من هذه الألفاظ امتنع صرفه للعلمية والعدل عند جمهور النحويين[١٨١]. في حين ذهب الأخفش[١٨٢]، وابن بابشاذ[١٨٣]، وابن برهان[١٨٤]إلى صرفه. وارتضى هذا المذهب ابن عصفور[١٨٥]. وعللوا مقالتهم

---

(١٧٧) ينظر: همع الهوامع ٩٤/١
(١٧٨) ينظر: السابق.
(١٧٩) ينظر: السابق.
(١٨٠) ينظر: تقريرات من شرح السيرافي بهامش الكتاب١٥/٢ طبعة بولاق.
(١٨١) ينظر: ارتشاف الضرب/٨٧٤، وحاشية الصبان/ ١٣٤٠
(١٨٢) ينظر: حاشية الصبان/ ١٣٤٠
(١٨٣) ينظر: شرح الجمل لابن عصفور ٣٤٩/١
(١٨٤) ينظر: ارتشاف الضرب/٨٧٥
(١٨٥) ينظر: شرح الجمل ٣٤٩/١

هذه بأن معنى (مثنى) المعدول اثنين اثنين، فإذا سمي به صار معناه الذات المعنية فزال العدل وأصبح ما فيه من العلل هو العلمية وحدها، وهي وحدها لا تمنع صرف الاسم[١٨٦].

ولو نكر بعد التسمية فالجمهور على منع صرفه أيضًا. ومذهب الفارسي – فيما نقل عنه ابن بابشاذ – أنه منصرف في المعرفة غير منصرف في النكرة. قال ابن بابشاذ: " فإن سمي هذا المعدول فمذهب طائفة من المحققين، منهم أبو علي أنه يصرفه. وهذا من المواضع العجيبة التي لا تنصرف في النكرة وتنصرف في المعرفة؛ لأن علتين قد زالتا بالتسمية، وهما: العدل والوصف؛ لأن هذا الضرب لم يعدل إلا في حال التنكير ولم يوصف به إلا في ذلك الحال"[١٨٧].

وأجاز الفرّاء صرفها مذهوبًا بها مذهب الأسماء؛ أي منكرة بناء على رأيه أنها معرفة بنية الإضافة تقبل التنكير. واستشهد على ذلك بقول العرب: ادخلوا ثلاثًا ثلاثًا[١٨٨]. قال السيوطي: " والجمهور على خلافه "[١٨٩].

ولذلك فالمشهور عن العرب أنهم لا يستعملون هذه الألفاظ إلا نكرة، فتكون.
أ- **نعتًا**، نحو قوله تعالى: ﴿**الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلائِكَةِ رُسُلاً أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ**﴾ [١٩٠].

ب- **أو حالاً**، نحو قوله تعالى: ﴿**فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ**﴾ [١٩١]. وقوله أيضًا: ﴿**أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ مَثْنَى وَفُرَادَى**﴾ [١٩٢].

---

[١٨٦] شرح الجمل لابن عصفور ٣٤٩/١
[١٨٧] شرح المقدمة الجزولية /٩٨٦
[١٨٨] ينظر: همع الهوامع ٩٥/١
[١٨٩] همع الهوامع ٩٥/١
[١٩٠] سورة فاطر، آية/١
[١٩١] سورة النساء، آية/٣
[١٩٢] سورة سبأ، آية/٤٦

ج- أو خبرًا، نحو قوله ﷺ: (**صلاة الليل مثنى مثنى**)[١٩٣]. وقد تأتي فاعلة، ومجرورة، وذلك على قلة[١٩٤].

ولأن العرب لم تستعمل هذه الألفاظ إلا منكرة، فإنه لم يسمع تعريفها بـ(أل)، لكنها استعملت معرفة بالإضافة على قلة. ومن مجيئها مضافة – على القليل – قول الشاعر:

وخيل كفاها ولم يكفها * ثناء الرجال ووحدانها[١٩٥]

فقوله: (ثناء الرجال) استعمل العدد المعدول(ثناء) مضافًا إلى (الرجال) وهو قليل.

ومثله قول امرئ القيس:

يفاكهنا سعد ويغدو لجمعنا * بمثنى الزِّقاق المترعات وبالجُزُر[١٩٦]

فقوله: (بمثنى الزّقاق) استعمل العدد المعدول(مثنى) مضافًا إلى (الزّقاق) بعده وهو قليل.

هذا ما قرره **النحاة القدامى** في القول بمنع صرف هذه الألفاظ، وعلة المنع، وقياس ما لم يسمع على ما سمع. أما **النحاة المحدثون** فرفضوا القول بمنع صرف هذه الألفاظ للعدل. فقد رفض الأستاذ عباس حسن تعليل النحويين للعدل في هذه الألفاظ من كلمتين إلى كلمة واحدة من أجل التخفيف، قائلاً: " التعليل النحوي السابق ضعيف. فما الدليل على أن العرب عدلوا عن استعمال اسم العدد الأصلي المكرر إلى استعمال الاسم المعدول؟ لا دليل ولا ما يشبهه.

---

(١٩٣) البخاري- كتاب الوتر- باب ما جاء في الوتر.
(١٩٤) ينظر: الفضة المضية .../٢٤٤، وهمع الهوامع ٩٤/١
(١٩٥) البيت من بحر المتقارب. وهو بلا نسبة في: الدرر ٩٥/١، وشرح التصريح ٢١٥/٢، وهمع الهوامع ٩٤/١
(١٩٦) البيت من بحر الطويل، في ديوانه /١١٣، والدرر ٩٦/١. وبلا نسبة في: همع الهوامع ٩٥/١

والحق أن العرب استعملوا النوعين، وأحدهما مصروف، والآخر ممنوع من الصرف. ولا داعي لذلك التعليل "[197].

أي أنه ردّ منع صرف هذه الألفاظ إلى الاستعمال العربي دون افتراض علة العدل.

وتبعه في ذلك الدكتور إميل بديع يعقوب، فبعد أن نقل ما قاله النحاة في هذه الألفاظ، قال: " والناظر في هذه المذاهب المختلفة في التعليل يرى أنها تعليلات افتراضية بعيدة عن تفكير العربي عندما نطق بلغته. فهل أراد العربي – عندما نطق بأحاد وموحد وأخواتهما غير مصروفة _ أن يشير إلى أنها معدولة عن ألفاظ أخرى كما يذهب معظم النحاة؟... وما الدليل على أن العرب الأوائل عدلوا عن استعمال اسم العدد الأصلي المكرر إلى استعمال العدد المعدول؟ لا دليل في ذلك. وإذا كان العدل هو الذي يمنع (أحاد) من الصرف، فلماذا لا يمنع (وحدان) منه، وقد اجتمع فيه ثلاث علل بحسب فلسفتهم التعليلية "[198].

كما أوكل أستاذي الدكتور أحمد كشك منع صرف هذه الألفاظ إلى السماع أيضًا[199]. أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فأرجعه إلى أنها تتضمن معنى التعريف[200].

الموضع الآخر: لفظ (أخر). جمع (أخرى) مؤنث (آخَر):

والموضع الآخر الذي يمنع فيه الاسم من الصرف للوصفية والعدل لفظ(أخر) جمع (أخرى) تأنيث (آخر) بفتح الخاء. ومعناه أكثر مغايرة ومخالفة.

---

(197) النحو الوافي ٢١٣/٤ هامش(١).
(198) الممنوع من الصرف .../١١٠
(199) ينظر: اللغة والكلام .../٩٦
(200) ينظر: إحياء النحو/١٨٦

وأما كونه صفة؛ فلأنه من باب (أفعل التفضيل)، يقال: مررت بزيد ورجل آخر، أي أنه أحق بالتأخير عن زيد في الذّكر؛ وذلك لأن الأول اعتنى به فتقدم ذكره.

وأما كونه معدولاً، ففي عدله أقوال.

الأول: قول أكثر النحويين وهو أنه معدول عن الألف واللام؛ لأن الأصل في (أفعل التفضيل) ألا يجمع إلا مقرونًا بها. قال سيبويه: " قلت: فما بال (أُخر) لا ينصرف في معرفة ولا نكرة؟ فقال: لأن (أُخر) خالفت أخواتها وأصلها، وإنما هي بمنزلة: الطوّل، والوُسَط، والكُبَر، لا يكنّ صفة إلا وفيهن ألف ولام فتوصف بهذا المعرفة... فلما خالفت الأصل وجاءت صفة بغير الألف واللام تركوا صرفها، كما تركوا صرف (لُكَع) حين أرادوا يا ألكع[٢٠١]. وصحح هذا القول الرضي[٢٠٢].

والثاني: قول ابن مالك نقله عنه السيوطي، وهو: " أنه معدول عن (أُخر) مرادًا به جمع المؤنث؛ لأن الأصل في (أفعل التفضيل) أن يستغنى فيه بـ(أفعل) عن (فُعَل) لتجرده عن الألف واللام والإضافة. كما يستغنى بأكبر عن كُبَر، في نحو: رأيتها مع نسوة أكبر منها، فلا يثنى ولا يجمع لكونهم أوقفوا (أفعل) موقع (فُعَل) فكان ذلك عدلاً من مثال إلى مثال[٢٠٣].

والثالث: قول ابن جني. وهو أنه معدول عن (أفعل) مع مصاحبة (مِن)؛ لأنه إذا صحبته صلح لفظه للمذكر والمؤنث، والتثنية والجمع، نحو: مررت بنسوة (أُخر) من غيرهن، فعدل عن هذا اللفظ إلى لفظ (أُخر) وجرى وصفًا بالنكرة؛ لأن المعدول عنه نكرة[٢٠٤].

---

(٢٠١) الكتاب ٣/٢٢٤-٢٢٥

(٢٠٢) ينظر: شرح الرضي ١/١٠٧

(٢٠٣) ينظر: همع الهوامع ١/٩٠

(٢٠٤) ينظر: شرح الرضي ١/١٠٧-١٠٨، وهمع الهوامع ١/٩٠

والرابع: قول بعض النحويين. وهو أنه معدول عن(أخريات) مما يلزم استعماله إما بالألف واللام أو بالإضافة[٢٠٥].

وجمهور النحويين على أن (أخر) من باب أفعل التفضيل، إلا أن الأخفش خالفهم في ذلك، وذهب إلى أنه ليس من بابه[٢٠٦]. قال الشيخ خالد الأزهري: " وفي جعل (أخر) من باب التفضيل إشكال؛ لأنه لا يدل على المشاركة والزيادة في المغايرة، ومن ثم قال الموضح في الحواشي: الصواب أن (أخر) مشابه لأفضل من جهات ثلاث. إحداها: الوصف. والثانية: الزيادة. والثالثة: أنه لا يتقوم معناه إلا باثنين: مغاير ومغايَر، كما أن (أفضل) إنما يتقوم معناه باثنين مفضل ومفضل عليه. فلما أشبهه في هذه الجهات استحق أحكامه في جميع تصاريفه "[٢٠٧].

وقد جمع الجامي بين القولين السابقين، أي: بين القول بأن (أخر) من باب التفضيل على ما ذهب إليه جمهور النحاة، وبين القول بأنها ليست للتفضيل على ما ذهب إليه الأخفش، ومن تبعه، فقال: " أخر كان في الأصل اسم تفضيل بمعنى أشد مغايرة بمعنى مغاير. ويمكن الجمع بين قول من قال إنه اسم تفضيل، وبين قول من قال إنه ليس باسم تفضيل بأن الأول راعى الأصل، والثاني راعى الحالة الراهنة "[٢٠٨].

والذي يبدو من كلام جمهور النحويين أن (أخر) في نحو: مررت بنساء أخر، جمع لـ(أخرى)، و(أخرى) أنثى (آخر)، وهو من باب اسم التفضيل، ولذلك كان القياس فيه أن يكون ملازمًا للإفراد والتذكر؛ لكونه مجردًا من (أل) والإضافة، فكان القياس أن يقال: مررت بامرأة آخر، وبنساء آخر، وبرجال

---

[٢٠٥] ينظر: همع الهوامع ٩٠/١
[٢٠٦] ينظر: ارتشاف الضرب/٨٧٣
[٢٠٧] شرح التصريح ٢١٥/٢
[٢٠٨] شرح التصريح ٢١٥/٢

آخر، وبرجلين آخر. ولكن عدلوا عن القياس فقالوا: أخرى، وأخر، وآخرون، وآخران؛ ففي قولنا: مررت بنساء أخر، بصيغة الجمع فيه من العدل عن الصيغة القياسية (آخر). ولذلك منع من الصرف للوصفية والعدل[٢٠٩].

وإنما خصّ النحويون لفظ (أخر) بالذّكر؛ لأن في (أخرى) ألف تأنيث مقصورة، وهي أوضح من العدل. وأما آخرون، وآخران فمعربان بالحروف فلا مدخل لهما في هذا الباب. وأما (آخَر) فلا عدل فيه، وإنما العدل في فروعه[٢١٠].

ولذلك فإن (أخرى) إذا كانت بمعنى (آخرة). نحو قوله تعالى: **﴿وَقَالَتْ أُولاهُمْ لأُخْرَاهُمْ﴾** [٢١١]، فإنها تجمع على (أخر) مصروفًا؛ لأن مذكرها (آخِر) بالكسر، فليست من باب اسم التفضيل. قال ابن مالك: " وأما (أخر) المعدول فهو المقابل لـ(آخرين) وهو جمع (أخرى) أنثى (آخَر)، لا جمع (أخرى) بمعنى (آخِرة)؛ فإن (أخرى) قد تكون بمعنى (آخِرة)، كقوله تعالى: " قالت أخراهم لأولاهم " وهذه تجمع على (أخر) مصروفًا؛ لأنه غير معدول. ذكر ذلك الفراء "[٢١٢].

وإذا سمي بـ(آخَر) الممنوع من الصرف بقي على منعه على رأي سيبويه، والجمهور؛ وذلك لأن الصفة لما ذهبت بالتسمية خلفتها العلمية[٢١٣]. في حين ذهب الأخفش[٢١٤]، والمبرد[٢١٥]، والكوفيون إلى صرفه[٢١٦].

---

[٢٠٩] ينظر: أوضح المسالك ١١٣/٤

[٢١٠] ينظر: السابق.

[٢١١] سورة الأعراف، آية/٣٩

[٢١٢] شرح الكافية الشافية/١٤٤٨

[٢١٣] ينظر: ارتشاف الضرب /٨٧٤، وأوضح المسالك ١١٣/٤، والكتاب ٢٢٤/٣

[٢١٤] ينظر: ارتشاف الضرب /٨٧٣

[٢١٥] ينظر: المقتضب ٣٧٧/٣

وإذا **صغر الوصف المعدول الممنوع من الصرف، نحو (أخير)** تصغير (أخر) فإنه يصرف على رأي كثير من النحويين؛ لأن التصغير يذهب العدل[٢١٧]. ونقل الشيخ خالد الأزهري عن بعض النحاة أن التصغير لا يزيل شيئًا مما ثبت له إذا لم يكن معتادًا له، فالحكم بصرفه بعيد[٢١٨]. وقد رُدَّ بأن " ذلك في العدل التحقيقي أما العدل التقديري فلا؛ لأنهم إنما ارتكبوه حفظًا لقاعدتهم لما رأوه غير منصرف، فإذا صرف فلا حاجة لتقديره "[٢١٩].

هذا ما قرره **النحاة القدامى** في لفظ (أخر). أما **النحاة المحدثون** فمعظمهم يرى أن منع صرف (أخر) للسماع عن العرب، وليس للعدل المفترض فيه. قال الأستاذ عباس حسن: " وفي هذا التعليل ما في سابقه من ضعف. والعلة الصحيحة هي مجرد الاستعمال العربي الصحيح... "[٢٢٠]

وتبعه في القول بالسماع الدكتور عوض الجهاوي، حين قال: " على أننا لا نقبل أيضًا أن تكون المشابهة بين (آخر) وبين (أفضل) سببًا في القول بالعدل في(أخر). والعلة الصحيحة هي مجرد الاستعمال العربي الصحيح؛ بورود (أخر) غير ممنوعة من الصرف "[٢٢١].

وقال الدكتور إميل يعقوب أيضًا: " إن التعليل الحق لمنع (أخر) والأعداد التي على وزن (فُعال) و (مفعل) من الصرف هو نطق العرب ليس غير، وهو الأسلم الذي لا يستطيع أن ينتقضه منتقض "[٢٢٢].

---

[٢١٦] ينظر: الإيضاح في شرح المفصل لابن الحاجب ١٣٦/١

[٢١٧] ينظر:شرح التصريح ٢٢٧/٢

[٢١٨] ينظر: السابق.

[٢١٩] شرح التصريح ٢٧٧/٢، وينظر:الممنوع من الصرف .../١٩٩

[٢٢٠] النحو الوافي ٢١٤/٤ هامش(١).

[٢٢١] ظاهرة التنوين في اللغة العربية/ ١٥٦

[٢٢٢] الممنوع من الصرف.../١١٢

وقد رفض أستاذي الدكتور محمد عيد القول بوصفية هذه الأسماء، والقول بالعدل فيها، ورأى أنها تعرض كما هي، مع ذكر أنها ممنوعة من الصرف وحسب. قال: " وأرى أن هذا النوع كله من الكلمات الممنوعة من الصرف للوصفية والعدل قد خضع لتصور ذهني دفع إليه اطراد القواعد؛ فقد وردت هذه الكلمات ممنوعة من الصرف في نصوص صحيحة فليبحث لها عن علتين لمنعها، فكان تصور (العدل) عن غيرها، مع أنها كلمات مستقلة لها اعتبارها في العربية. هذا عمل ذهني لاجدوى منه ولا ضرر في تركه، وهو شاق في تصوره على المتعلمين، بل حتى على الدارسين والباحثين. ومن المفيد عرض هذه الكلمات كما هي ويقال (هذه كلمات وردت ممنوعة من الصرف) مع عرض نصوص الشواهد الموثقة التي وردت فيها ووصفها فيها من حيث الموقع النحوي والإعراب. وهذا يكفي "[٢٢٣].

في حين ردّ الأستاذ إبراهيم مصطفى منع الصرف في (أُخر) و (جُمَع) إلى تضمن معنى التعريف. قال: " ننتهي – وقد تبينا جليًا – أن السبب في منع التنوين من (أُخر) و(جُمَع) إنما هي نية التعريف، وأن استعمال (مثنى وثلاث) قليل، وأنه يحذف منهما التنوين إذا قصد بهما إلى شيء من التعريف. فلا حاجة إلى هذه العلة المفترضة التي سماها النحويون عدلاً "[٢٢٤].

وفي تصوري ما ذهب النحويون القدامى من افتراض علة لمنع الصفة من الصرف بعيد عن ذات اللغة وطبيعتها، كما أنه لا يمكن أبدًا أن نتصور أن العربي قد جال في خاطره كل هذه التصورات المفترضة مما أسماه النحويون بالعدل، فالعرب كانوا ينطقون بالسليقة دون أن يسموا ما ينطقون به، أو يعرفونه، وإنما المقعِّد هو الذي أراد أن يضع مصطلحات وقواعد مطردة، الأمر الذي جعله يفترض وجود أشياء لم يفكر فيها العربي.

---

[٢٢٣] نحو الألفية/٨٩٥-٨٩٦

[٢٢٤] إحياء النحو/١٨٧

وعندي إما أن نقول بمنع هذه الصفات – ومن قبل الأعلام – من الصرف وحسب وإما أن نقوم بدراسة هذه الصفات والأعلام بحيث نشرحها دون أن نتمحل فيها تعليلات لا تمت إلى اللغة بصلة

خاتمة البحث

أختم هذا البحث بعدة نتائج، أوجزها فيما يأتي :

١- النحويون القدامى على أن العلمية أو الوصفية لا يمنعان الاسم من الصرف وحدهما، بل لا بد من انضمام علة أخرى، فكانت " العدل "

٢- فرّق النحويون بين ما يسمى بالعدل التحقيقي في الكلمة، وهو الذي يتحقق حاله بدليل يدل عليه غير كون الاسم غير منصرف، وبين العدل التقديري وهو الذي يصار إليه لضرورة وجدان الاسم غير منصرف، وتعذر سبب اخر غير العدل.

٣- باستقراء علة " العدل " المانعة للعلم من الصرف، وجد انها تكون في سبع صور من صور العلم الممنوع من الصرف في الاستعمال العربي على ما ذهب إليه النحويون القدامى.

٤- تمنع الصفة من الصرف مع " العدل " في موضعين اثنين ذكرهما النحويون القدامى.

٥- رفض النحويون المحدثون القول بعلة العدل المانعة للعلم أو الصفة من الصرف، لكونه كلامًا مفترضًا ليس له سند في استعمال العربي للغته، الذي كان ينطق دون ان يعلل. ولذا جعل معظمهم العلة الحقيقية للمنع من الصرف السماع الصحيح عن العرب

٦- بعض النحويين المحدثين على أن العلم منع من الصرف لكونه لم يستعمل منونًا قبل أن يكون علمًا، فحرم التنوين. وفي رأيه أن الصفة منعت من الصرف هي الأخرى، لكونها تتضمن معنى من التعريف.

٧- من النحويين المحدثين من رفض ما يسمى بالعلمية والعدل، والوصفية والعدل لمنع الاسم من الصرف، وذهب إلى أن هذه الأسماء تعرض على حالها لدراستها ومعرفتها دون تأويل أو تعليل.

وأخيرًا، فهذا جهد المقل، فإن أكن وفقت فمن الله سبحانه وتعالى، وإن كانت الأخرى فمن نفسي، وحسبي الاجتهاد.

أهم المصادر والمراجع بعد القرآن الكريم

* **إحياء النحو**، لإبراهيم مصطفى، الناشر: دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، الطبعة الثانية،١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

* **ارتشاف الضرب من لسان العرب**، لأبي حيان، تحقيق وشرح ودراسة: د.رجب عثمان محمد، مراجعة: د. رمضان عبد التواب،الناشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى،١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

* **أسماء خيل العرب وفرسانها** لابن الأعرابي الحسن بن أحمد الأسود العتدجاني (مخطوط).

* **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**،لابن هشام، ومعه كتاب: **عدة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك**، وهو الشرح الكبير من ثلاثة شروح، تأليف: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

* **التخمير، شرح المفصل في صنعة الإعراب**، لصدر الأفاضل الخوارزمي، تحقيق الدكتور: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة العبيكان، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

* **(كتاب) ترشيح العلل في شرح الجمل**، لصدر الأفاضل الخوارزمي، إعداد: عادل محسن سالم العميري، ضمن سلسلة الرسائل العلمية الموصى بطبعها ٢٣، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

* **جمهرة اللغة**، لابن دريد، حققه وقدم له: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

* **حاشية الصبان** على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، ومعه: شرح الشواهد، للعيني، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

* **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، لعبد القادر البغدادي، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.

* **الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع في العلوم العربية**، للشنقيطي، تحقيق وشرح: عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

* **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك** بحاشية الصبان، ومعه: شرح الشواهد، للعيني، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

* **شرح ألفية ابن معطي**، لابن جمعة الموصلي، تحقيق ودراسة: د. علي موسى الشوملي، الناشر: مكتبة الخريجي، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

* **شرح التصريح على التوضيح**، للشيخ خالد الأزهري، على ألفية ابن مالك، لأبي محمد بن هشام الأنصاري، وبهامشه حاشية يس بن زين الدين، دار الفكر، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **شرح جمل الزَّجَّاجي**، لابن عصفور، تحقيق: د. صاحب أبوجناح، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **شرح الرضي على كافية ابن الحاجب**، للرضي، شرح وتحقيق الأستاذ الدكتور: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

* **شرح الكافية الشافية**، لابن مالك، تحقيق: د. عبد المنعم هريدي، مكة المكرمة، مركز البحث بجامعة أم القرى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

* **شرح المفصل**، لابن يعيش، عالم الكتب، ببيروت، ومكتبة المتنبي، بالقاهرة، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **شرح المقدمة الجزولية الكبير**، لأبي على الشلوبين، درسه وحققه: د. تركي بن سهو العتيبي، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

* **ظاهرة التنوين في اللغة العربية**، للدكتور عوض المرسي جهاوي، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.

* **الفضة المضية في شرح الشذرة الذهبية**، لابن زيد العاتكي، دراسة وتحقيق: هزاع سعد مبارك، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

* **الكتاب**، لسيبويه، تحقيق وشرح : عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

* **لسان العرب**، لابن منظور، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **اللغة والكلام. أبحاث في التداخل والتقريب**، للدكتور/ أحمد كشك، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **ما ينصرف ومالا ينصرف**، لأبي إسحاق الزجاج، تحقيق: هدى محمود قراعة، نشر: لجنة إحياء التراث الإسلامي في المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، في الجمهورية العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٩٧١م.

* **المساعد على تسهيل الفوائد**،لابن عقيل، تحقيق:د.محمد كامل بركات، مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

* **معجم البلدان**،لياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، بدون طبعة، بدون تاريخ.

* **(كتاب المقتصد في شرح الإيضاح**، لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: كاظم بحر مرجان، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.

* **المقتضب**، للمبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمه، عالم الكتب، بيروت، بدون طبعة، بدون تاريخ.

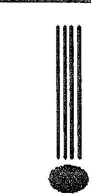
* **الممنوع من الصرف بين مذاهب النحاة والواقع اللغوي**، للدكتور:إميل بديع يعقوب، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

* **نتائج الفكر في النحو**، لأبي القاسم السهيلي، تحقيق د محمد إبراهيم البنا، الطبعة الثانية، دار الرياض للنشر والتوزيع، مكة المكرمه، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

* **نحو الألفية، شرح معاصر وأصيل لألفية ابن مالك**، للدكتور محمد عيد، الناشر مكتبة الشباب، القاهرة، بدون طبعة،بدون تاريخ

* **النحو الوافي**، لعباس حسن، ـار المعارف، مصر

* **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، للسيوطي، تحقيق: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.



الاضطرار المنهجي عند النحاة
في ضوء الإعراب والبناء

د. أميرة أحمد يوسف (*)

مقدمة

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره، ونستهديه ونعوذ به من شرور أنفسنا و سيئات أعمالنا، نحمده تعالى حمداً يليق بجلال قدره وعظيم سلطانه.

وبعد،،،

فإن من أشرف ما يقتنى من علوم العربية، وأجلّ ما يطلب منها علم إعراب الكلام؛ فالإعراب من أبرز الظواهر اللغوية في العربية الفصحى، الذي يقترن بها وتقترن به؛ فاللغة في لبابها ترمي إلى التواصل ونقل الأفكار والمعاني، وكان الإعراب هو الإبانة عن تلك المعاني بالألفاظ.

وقد تناول كثير من النحاة- قديما وحديثا- موضوع الإعراب والبناء بالدراسة والتعليل وبيان دلالة مصطلحاتهما، وعلاقتهما بالمعنى، ومدى تأثيره علىهما.

ولكن تظل ظاهرة الإعراب والبناء مثار جدل ونقاش ويعد البحث فيها مجديا خاصة إذا خرج بجديد يؤصل دون أن يهدم أو يلغي الظاهرة من

(*) مدرس النحو والصرف – كلية البنات – جامعة عين شمس

أصلها، وهذا في رأيي - إذا كان – يعد من عوامل تيسير النحو الهدف المنشود لمعظم دارسي هذا العلم، ذلك أنه إذا اتضحت هذه الظواهر بكل جوانبها تيسر على الدارس فهمها والحرص على الالتزام بها دون إحساس بالتقعر أو التعقيد.

فكانت هذه الدارسة التي أحاول من خلالها كشف جوانب غامضة من جوانب الإعراب والبناء، تتمثل في دراسة ما يطرأ على مسائل الإعراب والبناء من ضرورات دفع إليها علة مخالفة للعلة الأصلية التي جاءت عليها القاعدة الأساسية فكان الاستثناء منها لهذه الضرورة التي ثبت ورودها عن العرب في اللغة المشتركة بينهم ليست خاصة بلهجة معينة، وإنما شاع استخدامها في لغة النثر لا لضرورة في لغة الشعر.

وقد استخدمت مصطلح (الضرورة) للتعبير عن مسائل هذا البحث، وقصرتها على (النثر) دون الشعر لأسباب هي:

١. مصطلح ضرورة في اللغة هو الاحتياج إلى الشيء وقد اضطره إليه أمر واضطر إلى الشيء : أي ألجئ إليه[1] وهذا هو ما أبحث عنه في باب الإعراب والبناء، المسائل الخارجة عن القاعدة الأصلية خروجا اضطراريا لأمر ما، وهذا الأمر هو ما أبحث عنه في هذه الدراسة.

٢. استثنيت لغة الشعر من هذه الدراسة، لسببين يتعلقان بطبيعة هذه اللغة، هما:

الأول: لغة الشعر تحمل سمات خاصة به وحده، واعتباره ممثلاً للغة المشتركة يفرض على الباحث وعلى الاستعمال العادي للناس عنتا شديداً، كما يؤدي

---

(1) انظر: لسان العرب: ضرر

خلطه بغيره في الدراسة إلى النتائج نفسها(٢).

الثاني: في لغة الشعر بعض المخالفات، ولكنها لم تأت عشوائية لغير ما غاية، بل هي معاريض عرضت لغرض يعنيه الشاعر، وقد سماها النحاة ضرورة وإن كان يقصدها الشاعر فلا داعي لتسميتها ضرورة، وإنما سماها النحاة كذلك لأنهم رأوا قواعدهم لا تتسع لتشملها(٣)، فقد وردت عدة ظواهر في الشعر مخالفة لقانون الإعراب للمحافظة على موسيقي البيت، وحركة القافية، فكسر الإعراب مسموح به في سبيل عدم كسر البيت عروضيا، لذا لزم فصل الشعر عن النثر في التقعيد(٤).

وقد اقتصرت هذه الدراسة على الضرورة النثرية التي استقرت وساد استعمالها في اللغة العربية الفصحى المبينة على اللغة المشتركة، لا ما ذكر في المؤلفات النحوية من مسائل عفى عن استعمالها من نحو إلزام المثنى الألف، أو لغة أكلونى البراغيث ... ونحوهما.

وحاولت تفسير هذه الضرورات بكل سبيل، عارضة ومحللة ومناقشة لآراء القدماء والمحدثين فيها- إن كانوا قد فسروها-، وإضافة رأيى فيما لم يفسروه، محاولة أن أجد الداعي الذي اقتضى هذه الضرورة.

ومن ثم كانت هذه الدراسة التي قسمتها وفقا للأسباب التي تفسر هذه الضرورات في باب الإعراب والبناء، إلى المباحث التالية:

المبحث الأول: تعدد اللهجات التي استقرت في اللغة المشتركة في المسألة النحوية في باب الإعراب والبناء وأثر ذلك على ظهور الضرورة النثرية.

---

(٢) انظر المستوي اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، د. محمد عيد: ١٥٦ ، ولغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة : ٦٣٧- ٦٩٤

(٣) انظر : العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، د/ محمد حماسة: ٣٩

(٤) انظر: العلامة الإعرابية: ٣٧٨- ٣٩٤ ولغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية:١٣ وفصول في فقه العربية د رمضان عبد التواب ١٦٣-٢٢٦

المبحث الثاني: تعارض العلل، وكيف كان سببا في تعارض الأحكام، وظهور الضرورة.

المبحث الثالث: بعنوان إقامة المعنى وعدم اللبس، وكيف كان ذلك داعيا للضرورة.

المبحث الرابع: تناول المناسبة الصوتية وأثرها في إيجاد هذه الضرورة

الخاتمة: تلخص أهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

المبحث الأول

تعدد اللهجات

اللغة المشتركة لم تنشأ من فراغ، ولم تتكون من تلقاء نفسها، بل استمدت خصائصها من اللهجات العربية المختلفة للقبائل المتعددة.

فاللهجة في الاصطلاح هي مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة[٥].

واللغة الفصحى أو اللغة المشتركة" تقرب إلى كل لهجة عربية، فتكون أدنى إليها من غيرها من اللهجات، وإنما كانت قريبة منها لأن بعض عناصر تركيبها ملاحظ فيها، فالفصحى لكونها لغة العرب جميعا تم نموها في المجتمع العربي في عمومه، لا في قبيلة بعينها، وتقبلت في نموها عناصر من جميع اللهجات، حتى بدت قريبة إلى كل لهجة"[٦].

---

(٥) انظر: في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس ص ١٦

(٦) اللغة بين المعيارية والوصفية: ٦٤

وعلى هذا الأساس قرر نحاتنا أن كل اللهجات حجة على اختلافها، ويعلل ابن جني لذلك في قوله: " ليس شيء مما يختلفون فيه – على قلته وخفته- إلا له من القياس وجه يؤخذ به، ولو كانت هذه اللهجة حشوا مكيلا، وحثوا مهيلا، لكثر خلافها، وتعادت أوصافها"[(٧)].

وهذا فهم دقيق وسليم لخصائص اللغة المشتركة، لأنها تكونت خصائصها من مجموع ما تجمع فيها من اللهجات المتعددة[(٨)]

ومن الضرورات النحوية التي استقرت في التقعيد النحوي، وكان تعدد اللهجات علة لها، ما يلي:

١- علامة بناء ضمير النصب والجر المتصل: (الياء)

المشهور في هذه الياء البناء على السكون، وفيها لهجة أخرى وهى البناء على الفتح[(٩)] وأجاز النحاة هذه اللهجة في بناء هذا الضمير وفقا للمواضع التي جاء فيها عن العرب.

وذهب ابن جني إلى تعليل هاتين اللهجتين، بأن من فتحها" قال" هى اسم، وهي على أقل ما تكون عليه الكلم فقويتها بالحركة كما فتحت كاف المخاطب في نحو: رأيتك، ومررت بك، ومن سكنها قال: الحركات على كل حال مستثقلة في حرف اللين" [(١٠)]

وقد ذهب الفراء إلى أن العرب اختارت لهجة الفتح في الفصحى أو اللغة المشتركة في موضعين ألزموا فيها الفتح وذلك إذا لقيت (الياء) (ألف ولاما) يقول: " حيث اختارت العرب اللغة التي حركت فيها الياء وكرهوا الأخرى، لأن اللام ساكنة فتسقط الياء عندها لسكونها، فاستقبحوا أن

(٧) الخصائص: ٢٤٥/١

(٨) انظر العلامة الإعرابية ، د.حماسة: ٣٤٧

(٩) انظر معاني القرآن، للفراء : ٢٩/١، وسر صناعة الإعراب لابن جني: ٧٧٨/٢.

(١٠) سر صناعة الإعراب: ٧٧٨/٢

يقولوا (نعمتي التي) [١١] فتكون كأنها مخفوضة على غير إضافة، فأخذوا بأوثق الوجهين وأبينهما"[١٢]

والموضع الثاني إذا اتصلت الياء بحرف الجر الباء واللام وجاء بعدها همزة وذلك في نحو قول العرب: "(لِيَ ألفان)و (بيَ أخواك كفيلان) فإنهم ينصبون[١٣] في هذين لقلتهما" [١٤] أي: لقلة (اللام)، و(الباء) المتصلين بالياء، فكلاهما حرفان فلو سكنت الياء خفيت فتبدو الكلمتان كأنهما حرف واحد.

٢- علامة بناء العلم المذكر المنادي الموصوف بـ (ابن) متصلا مضافا إلى علم:

المشهور فيه بناؤه على الضم، وفي بنائه وجه آخر وهو الفتح والداعي لهذه الضرورة التى هي خروج على أصل البناء من أنه لزوم علامة واحدة في جميع أحواله الإعرابية، أنها لهجة عن بعض العرب علل لها ابن عقيل في قوله: إن البناء على الفتح اتباع لحركة(ابن) إذ بينهما ساكن وهو حاجز غير حصين[١٥]

أما إذا كان العلم مما يقدر فيه الحركة، قيل: يتعين تقدير الضمة ولا ينوي بدلها فتحة، وقيل: يجوز تقدير أي من الحركتين[١٦]

وقاس ابن مالك على العلم في جواز الفتح نحو: (يا فلان بن فلان)، و(يا ضل بن ضل)، و (ياسيد بن سيد) لكثرة استعمالها كالعلم [١٧]

---

(١١) البقرة: ٤٠، ٤٧، وفي المصحف بالفتح
(١٢) معاني القرآن: ٢٩/١
(١٣) يريد: يبنون الياء على الفتح
(١٤) معاني القرآن: ٢٩/١، ٣٠
(١٥) انظر المساعد: ٤٩٤/٢، وانظر المقتضب ٢٣١/٤وهمع الهوامع: ٤٣/١
(١٦) انظر الهمع: ٤٠/١، ٤١
(١٧) انظر المساعد: ٤٧٩/٢

أما إذا كان العلم المنادي مؤنثا، فللنحاة فيه رأيان:

الأول: القياس على العلم المذكر في جواز الضم والفتح.

الثاني: منع القياس، لعدم ورود السماع فيه بالفتح، وهو خروج عن الأصل فلا يقاس عليه[١٨].

وهذا يشير إلى موقف النحاة من القياس على الضرورة منهم من أجاز ومنهم من منع، وعلته عدم السماع وكون هذه الضرورة خروجا عن الأصل.

٣- إعراب ما بعد (ما) الحجازية والتميمية:

في الجملة الاسمية المنفية بـ (ما) وجهان من الإعراب:

الأول: إهمال (ما) فيرفع الاسم والخبر بعدها.

الثاني: إعمال (ما) عمل ليس، فيرفع الاسم بعدها وينصب الخبر.

وقد ثبت بالبحث أن هذه الضرورة في تغير التقعيد النحوي لـ (ما) وما يتبعه من اختلاف في إعراب ما يليها، لم يكن إلا بسبب اختلاف لهجي في (ما).

فإهمال (ما) لهجة نسبت لتميم وقيل إلى نجد [١٩] وإعمال (ما) لهجة منسوبة للحجازيين وعزيت كذلك للتهاميين والنجديين[٢٠][٢١].

وقد استقرأ النحاة ما ورد من أمثلة وشواهد للهجتين فلاحظوا وجود

(١٨) انظر المساعد: ٥٠٠/٢، والهمع: ٤٣/١
(١٩) وهي بيئة مكانية واسعة تشمل بني تميم وغيرهم
(٢٠) ربما كان المقصود بالنجديين قبائل سكنت نجدا ولم تتكلم بلهجة تميم التي هي جزء من نجد
(٢١) انظر الكتاب: ٥٧/١- ٥٩، ٧١، ٧٢، ١٢٢، ١٤٦، ٣١٦/٢، ٢٢١/٤، ومعاني القرآن للفراء: ٤٢/٢، والخصائص : ٢٦/١، واللمع: ٩١ وشرح المفصل: ١٠٨/١، ١٢٩، ٨/٨، ١٢٩، والمغني: ٣٠٣/١، وقطر الندي: ١٤٢، ١٤٣، والنكت الحسان: ٧٣، ٧٤، ٧٥، والهمع: ٣٨٩/١.

شروط ليعمل الحجازيون (ما) ولو أهمل أحدها أهملت (ما) وتساوت اللهجة الحجازية والتميمية، وهذه الشروط هي:

١- ألا يتقدم الخبر، فإن تقدم أهملت(ما)، ورفع الخبر، وذلك نحو قول العرب(ما مسيءٌ من أعتب) (٢٢) وعلل سيبويه لذلك بأنها لم تقوقوة الفعل- يريد: ليس- فلم تعمل مع تقدم الخبر، وحكي الجرمي إعمالها مع تقدم الخبر في قول بعض العرب: (ما مسيئا من أعتب) وذكر أنها لغية لشذوذها في الاستعمال والقياس(٢٣)

٢- ألا ينتقض النفي بدخول (إلا) قبل الخبر.

٣- لا يضمر في (ما) اسمها كما جاز ذلك في (ليس) و(كان)

٤- لا تدخل (إن) النافية مع (ما)، فإذا دخلت على (ما) كفتها عن العمل ويكون ما بعدها مبتدأ وخبرا، كما كانت(ما) كافة لـ(إن) (٢٤).

وقد راعى النحاة كلتا اللهجتين عند تعلق (ما) بمسائل نحوية أخرى، فعلى سبيل المثال ترتب على إعمالها أنها لا تحذف في جواب القسم بها نحو: (والله ما قام زيد) (٢٥)

وفي الاستثناء غير الموجب التام إذا كان النفي بـ (ما) سمع في المستثني- على لهجة الإتباع- الرفع وذلك على إهمال (ما) في لهجة التميميين، والنصب وذلك على إعمال (ما) في لهجة الحجازيين، من ذلك قول العرب: (ما أنت بشيء إلا شيءٌ لا يعبأ به) فالرفع على أن (ما) غير عاملة، و(أنت) مبتدأ، و(

---

(٢٢) روي في مجمع الأمثال للميداني: ما أساء من أعتب انظر: ٦٥٩

(٢٣) انظر: المساعد: ٢٨٠/١

(٢٤) انظر: الكتاب: ٥٧/١-٥٩، ٧١، ٧٢، ١٢٢، ١٤٦، ٣١٦/٢، ٣١٧، ٢٢١/٤، ومعاني القرآن، للفراء: ٤٢/٢، والخصائص ١٢٦/١، واللمع: ٩١، وشرح المفصل: ١٠٨/١، ١٢٩، ٨،١٢٩/١٢٩، والمغني: ٣٠٣/١، وقطر الندي، ١٤٢، ١٤٣، وأوضح المسالك: ٥٠، والنكت الحسان: ٧٣، ٧٤، ٧٥، والهمع: ٣٨٩/١.

(٢٥) انظر المفصل: ٨٩/٩

بشيء) الخبر، و(شيء) مستثني يتبع على محل (بشيء) ولا يجوز الجر على اللفظ لأن ما بعد (إلا) موجب والباء مؤكدة للنفي، فلا يجوز تكرارها مع البدل.

ويجوز أن تقول: (ما أنت بشيء إلا شيئاً لا يعبأ به) فالنصب على أن (ما) عاملة، و(أنت) اسم ما، و(بشيء) في محل نصب خبر (ما)، وتبعه المستثني فنصب[٢٦].

وقد ذهب ابن هشام إلى أنه من باب تقارُض اللفظين في الأحكام أىإعطاء ليس حكم (ما) في الإهمال عند انتقاض النفي بإلا كقولهم: (ليس الطيب إلا المسك) في لهجة منسوبة لتميم، كما أعطيت (ما) حكم ليس في الإعمال[٢٧].

٤- إعراب ما بعد (لا) الحجازية والتميمية:

في الجملة الاسمية بعد (لا) وجهان من الإعراب:

الأول: إعمال (لا) عمل ليس، فيرفع الاسم بعدها وينصب الخبر

الثاني: إهمال (لا)؛ فيرفع الاسم والخبر بعدها.

وقد ثبت بالبحث أن هذه الضرورة التي تستدعي تغير الحكم النحوي لما بعد(لا) مرجعها لهجي، فالإعمال لـ (لا) لهجة منسوبة للحجازيين، والإهمال لها لهجة منسوبة لبني تميم[٢٨]

وفي إعمالها اختلاف بين النحاة على النحو التالي:

١. ذهب البصريون إلى أنها تعمل عمل ليس بشروط هي تنكير معموليها،

(٢٦) انظر الكتاب: ٣٦١/٢، وشرح المفصل: ٩١/٢
(٢٧) انظر المغني: ٨٠٦/٢
(٢٨) انظر شرح المفصل: ١١٤/٢، ١١٦، والهمع: ٣٩٧/١، ٣٩٨، ٣٩٩ وقد وردت اللهجتان غير منسوبتين في المساعد: ٢٨٢/١، والنكت الحسان: ٧٥

وأن يتقدم اسمها، وألا يقترن خبرها بـ (إلا) [٢٩]

٢. يري ابن هشام وأبو حيان أن إعمالها عمل ليس قليل، وقد قصره على الشعر فقط دون النثر[٣٠].

٣. أنها أجريت مجري ليس في رفع الاسم خاصة، فترفعه ولا تعمل النصب في الخبر، يقول أبو حيان:" زعم شيخنا أبو الحسن الأبذي أنه لم يسمع النصب في خبر (لا) ملفوظا به، وإن كان حملها على (ليس) يقتضيه، إلا أن ذلك يمكن إن تركته العرب إشارة إلى ضعف عمل (لا) عمل (ليس) فلم يكمل لها عملاً ظاهرًا، وقال بعض النحويين: أجريت مجرى ليس في رفع الاسم خاصة لا في نصب الخبر لضعفها"[٣١].

وفي رأيى أن اختلاف النحاة مرده إلى اختلافهم في الحكم على الضرورة بين قبولهم قبولاً مطلقا والقياس عليها، وعدم قبولها وقصر ماورد منها على الاستعمال في الضرورة الشعرية، أو تقييد حكمها وقصره – كما سمع البعض – على الإعمال في الاسم دون الخبر لأنها أضعف مما قيست عليه.

٥- إعراب ما بعد (إن) النافية:

في إعراب الجملة الاسمية بعدها وجهان:

الأول: إهمال (إن) ورفع ركني الجملة بعدها.

الثاني: إعمال (إن) عمل ليس، فيرتفع الاسم بها وينصب الخبر.

وقد أثبت البحث أن الضرورة التي ألجأت إلى اختلاف إعراب ما بعد (إن) **النافية هي ضرورة لهجية، فقد ثبت أن في إهمال (إن) وإعمالها لهجتين:**

---

(٢٩) انظر النكت الحسان: ٧٦
(٣٠) انظر أوضح المسالك: ٥١، والنكت الحسان: ٧٦
(٣١) النكت الحسان: ٥٧

الأولي: لهجة الإهمال[٣٢] وربما كانت منسوبة لتميم كمذهبها في الحروف العاملة عمل ليس، وقد خرج عليها سيبويه [٣٣] قوله تعالي: (**إِنِ الْكَافِرُونَ إِلَّا فِي غُرُورٍ**)[٣٤] .

وذهب ابن يعيش إلى أنه لم يسمع في (إن) النافية الإعمال[٣٥].

ووصف ابن هشام لهجة الإهمال بأنها لهجة الأكثرين يقول: " ومما يتخرج على لغة الأكثرين قول بعضهم: (إنّ قائم) وأصله: إن أنا قائم، فحذفت همزة (أنا) اعتباطا، وأدغمت نون (إن) في نونها، وحذفت ألفها في الوصل"[٣٦].

الثانية: لهجة إعمال (إن) عمل ليس، وقيل: إن إعمالها هو لهجة أهل العالية[٣٧]، سمع قولهم: (إنْ أحدٌ خيرا من أحدٍ إلا بالعافية) وقولهم (إنْ ذلك نافعَك ولا ضارَّك) [٣٨]

ويخرج على لهجة الإعمال ما سمعه الكسائي من أعرابي يقول: " (إنا قائما) فأنكرها عليه، وظن أنها (إن) المشددة وقعت على قائم قال : فاستثبته، فإذا هو يريد : إن أنا قائما، فترك الهمزة وأدغم النون"[٣٩].

ويرد بهذا المسموع في الإعمال قول ابن يعيش بعدم سماعه الإعمال في (إن)، فمن سمع حجة على من لم يسمع

٦- إعراب المستثني في أسلوب الاستثناء التام المنفي المنقطع والمتصل:

---

(٣٢) انظر الكتاب: ١٥٢/٣، ١٥٣، وشرح المفصل: ١١٣/٨، والمغني: ٢٣/١

(٣٣) انظر الكتاب : ١٥٢/٣، ١٥٣

(٣٤) الملك: ٢٠

(٣٥) انظر: شرح المفصل : ١١٣/٨

(٣٦) المغني: ٢٤/١

(٣٧) هم ما فوق نجد إلى أرض تهامة إلى مكة وقرى بظاهر المدينة، انظر: معجم البلدان: ٧١/٢

(٣٨) انظر المغني: ٢٤/١، والهمع: ٣٩٤/١

(٣٩) الهمع: ٣٩٤/١ ، ٣٩٥، وانظر المغني: ٢٤/١

أ) المنقطع:

نوعان:

الأول: ما يمكن أن يتسلط فيه العامل على ما بعد (إلا) نحو: (ما في الدار أحد إلا حمار)، و(ما رأيت أحدا إلا حمارا)؛ ففي هذا النوع يمكن حذف المستثني منه، ويتسلط العامل على ما بعد (إلا) فتقول ما في الدار إلا حمار، وما رأيت إلا حمارا.

وفي هذا المستثني وجهان للإعراب، الأول النصب على الاستثناء، والثاني الاتباع بشرط التأخر.

ومرجع هذا التعدد في الإعراب لهجي، فوجه النصب لهجة منسوبة للحجازيين، ووجه الإتباع لهجة منسوبة للتميميين[٤٠].

الثاني: لا يمكن أن يتسلط فيه العامل على ما بعد إلا وهذا النوع، يتفق فيه العرب، ومن ثم النحاة، على نصب ما بعد(إلا) وتقدر فيه (إلا) بلكن، منه ما رواه سيبويه عن أبي الخطاب عن العرب قالوا: (ما زاد إلا ما نقصَ، وما نفع إلا ما ضرَّ) والمعني: ما زاد النهر إلا النقصان، وما نفع زيد إلا الضر[٤١]

ب) المتصل:

إذا كان الاستثناء من تام غير موجب متصلاً فالمشهور الإتباع على البدلية، إلا إذا كان المستثني منه نكرة ففيه وجهان من الإعراب:

الأول: الإتباع على البدلية، فتقول: (ما أتاني أحد إلا زيدٌ)، و(ما مررت بأحد إلا زيدٍ) و(ما رأيت أحدًا إلا زيدا).

---

(٤٠) انظر الكتاب: ٢/٢١٩- ٣٢٣، ومعاني القرآن، للفراء: ٤٧٩/١، ٢٣٧/٣، وشرح المفصل: ٨٠/٢، ٨١ والبحر المحيط: ٤٤٤/١

(٤١) انظر الكتاب: ٣١٩/٢، ٣٢٣، ومعاني القرآن: ٤٧٩/١، ٣/ ٢٧٣ وشرح المفصل: ٨٠/٢، ٨١، وقطر الندي: ٢٤٤، والبحر المحيط: ٤٤٤/١

الثاني: النصب، ومرجع هذا الوجه الإعرابي لهجة غير منسوبة لقبيلة بعينها، رواها سيبويه عن يونس وعيسي عن بعض العرب الموثوق بهم، وذلك إذا أراد المتكلم عدم تسلط العامل الأول على المستثني، فيكون تقدير (إلا) بـ (لكن)، يقول سيبويه: " هذا باب النصب فيما يكون مستثني مبدلا، حدثنا بذلك يونس وعيسي جميعا أن بعض العرب الموثوق بعربيته يقول: (ما مررت بأحدٍ إلا زيدًا) و(ما أتاني أحدٌ إلا زيدا) وعلى هذا : (ما رأيت أحدا إلا زيدا)، فينصب (زيدا) على غير (رأيت)، وذلك أنك لم تجعل الآخر بدلا من الأول، ولكنك جعلته منقطعا مما عمل في الأول، والدليل على ذلك أنه يجيء على معني: ولكن زيدا، ولا أعني زيدا"[٤٢]

٧- إعراب المستثني إذا تقدم و(إلا) على المستثني منه.

المشهور في إعراب هذه المستثني النصب، لكن في إعرابه وجه آخر أجازه سيبويه وهو الإتباع على البدلية.

ووجه إجازة هذا الوجه الإعرابي سماعه عن بعض العرب، أي: لهجي، ولكنه غير منسوب للهجة معينة، يقول سيبويه: " حدثنا يونس أن بعض العرب الموثوق بهم يقولون: (مالي إلا أبوك أحد)" [٤٣] وعلة ذلك أن هذا التقديم التقدير فيه التأخير[٤٤].

٨- إعراب المستثني بـ (خلا وعدا وحاشا)

المشهور اعتبار هذه الكلمات أفعالا متعدية، وعليه يكون إعراب المستثني بعدها منصوبًا.

---

(٤٢) الكتاب ٣١٩/٢

(٤٣) الكتاب ٣٢٧/٢، وانظر معاني القرآن ١٦٧/١، ١٦٨

(٤٤) انظر الإنصاف ٢٧٧/١، والهمع ١٩١/٢

لكن سمع أن بعض العرب يعد هذه الكلمات حروفا[٤٥]، خاصة إذا كانت غير مسبوقة بـ (ما) المصدرية، ووفقا لهذا السماع جاء الحكم الإعرابى بالجر للمستثني بهذه الكلمات لضرورة السماع.

ولم يحك سيبويه في عدا إلا النصب بها[٤٦]، وهو مردود بسماع أبي الحسن الأخفش لها تجر[٤٧].

٩- إعراب البدل:

إذا كان عددا مضافا إلى ضمير عائد على المبدل منه، وذلك نحو: مررت بهم ثلاثتهم وأربعتهم إلى العشر ففيه وجهان:

الأول: الإتباع على البدلية وقد سمع هذا الوجه في لهجة منسوبة لتميم[٤٨].

الثاني: النصب، وقد سمع هذا الوجه في لهجة منسوبة لأهل الحجاز، حيث أحلوا هذه الأسماء محل المصادر التي تقع مفعولا مطلقا" مثل ذلك في لغة أهل الحجاز: مررت بهم ثلاثتهم وأربعتهم، وكذلك إلى العشرة" [٤٩]

١٠- إعراب معمول الصفة المشبهة:

في إعرابه إذا كان معرفة [٥٠] والصفة المشبهة معرفة بـ (أل) مفردة أكثر من وجه إعرابي، يفسرهما سماعهما عن العرب الثقاة، وذلك على النحو التالي:

١. الجر، بالإضافة، نحو: (هو الحسنُ الوجهِ) [٥١]

---

(٤٥) انظر الكتاب: أسرار العربية : ٢١٢، ٢١٣، وشرح المفصل: ٧٧/٢، ٧٨ والمغني: ١٤٢/١، ٣٣٣
(٤٦) انظر الكتاب: ٣٤٩/٢، ٣٥٠
(٤٧) انظر: شرح المفصل: ٧٨/٢
(٤٨) انظر الكتاب: ٣٤٧/١
(٤٩) الكتاب: ٣٤٧/١
(٥٠) أما إذا كان نكرة فلم يسمع فيه إلا النصب على إعمال المشتق، وذلك قول العرب (الحسن وجهًا) انظر: الكتاب: ٢٠١/١، وشرح المفصل ٨٨/٦
(٥١) انظر الكتاب: ٢٠١/١، وشرح المفصل ٦/ ٨٨

٢. النصب، بإعمال المشتق، نحو: (هو الحسنُ الوجهَ) ووصف سيبويه هذه اللهجة غير المنسوبة بأنها (عربية جيدة) [٥٢]

٣. الرفع، وهو وجه أضافه ابن يعيش غير مسموع عن العرب، ولكنه مقيس على ما سمع عن العرب[٥٣]، وذلك على تقدير حذف العائد، فتقول: مررت بالرجل الحسن الوجهُ منه، ووجه القياس أن حذف العائد مع العلم به وارد عن العرب، ومن ذلك ما حكاه سيبويه من قول العرب: (الناس رجلان رجل أكرمت، ورجل أهنت)، والمراد: أرجل أكرمته وأهنته[٥٤].

١١- بين البناء والإعراب في العلم المؤنث الذي على وزن فعال.

الوجه الأول: البناء على الكسر، وسند هذا الوجه لهجة نسبت لأهل الحجاز، ووصفها سيبويه بأنها اللغة الأولي القدمي[٥٥].

الوجه الثاني: الإعراب، سمع إعرابه إعراب مالا ينصرف، في لهجة منسوبة لبني تميم، وذلك قياسًا على الأعلام المؤنثة، إلا ما كان آخره راء نحو: عرار[٥٦] وظفار[٥٧] ووبار[٥٨] فإن أكثرهم يوافق أهل الحجاز في بنائه على الكسر وقيل إن ذلك من قبل إن الراء لها حظ من الإمالة ليس لغيرها من الحروف، وبعض بني تميم لا يفرق بين ما آخره راء وغيره فلا يصرف كل ما جاء منه، وهم قليلون[٥٩].

---

(٥٢) انظر الكتاب: ٢٠١/١، وشرح المفصل: ٨٨/٦
(٥٣) انظر شرح المفصل: ٩٨/٦
(٥٤) انظر الكتاب: ٨٧/١
(٥٥) انظر الكتاب: ٢٧٨/٣
(٥٦) اسم البقرة: انظر لسان العرب: عرر
(٥٧) اسم للأرض: انظر لسان العرب: ظفر
(٥٨) اسم لأرض كانت لعاد يزعمون أنها بلد الجن، انظر: لسان العرب: وبر
(٥٩) انظر الكتاب: ٢٧٧/٣، ٢٧٨، وشرح المفصل: ٦٤/٤، ٦٥،و المغني: ٦٨٠/٢/ ٦٨١

١٢- إعراب الوصف المزيد بالألف والنون:

فيه وجهان:

الأول: منع الصرف، بشرط أن يكون مؤنثه (فعلى) كسكران سَكْرى، وريان ريَّا

- أما ما كان مؤنثة على فعْلانة نحو: سيفان وسيفانة فإنه مصروف(٦٠).

- أما فعلان الذي لا مؤنث له نحو: رحمان، ولحيان؛ فاختلف النحاة فيه بين الصرف وتركه، فقيل يصرف لأنا جهلنا جهة النقل فيه عن العرب، والأصل فيه الصرف، وقيل يمنع صرفه لأنه وإن لم يكن له فعلى وجودا فله فعلى تقديرًا لأنا لو فرضنا له مؤنثا لكان فعلى أولي به من فعلانة لأن باب فعْلان فعلى أوسع من باب فعلان فعلانة والتقدير في حكم الوجود (٦١) وعليه يجوز هذا ويجوز ذلك على التقديرين.

الثاني: الصرف: وهو ما أقره المجمع(٦٢) لكل ما جاء على الصيغة، ومرجع هذا القرار القياس على لهجة أسد التي تؤنث كل فعلان على فعلانة فيقولون: سكرانة، وغضبانة وعطشانة(٦٣) وقرار المجمع مبناه أن " الناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ، وإن كان غير ما جاء به خيرًا منه كما في قول ابن جني(٦٤) ومن ثم رأت اللجنة أنه يجوز أن تقول: عطشانة وغضبانة وأشباههما، ومن ثم يصرف (فعلان) وصفا ويجمع

---

(٦٠) انظر: شرح المفصل: ٩٩/١، السمع: ١٠٢/١، ١٠٣، وقد جمع فعلان الذي مؤنثه فعلانة في اربع عشرة كلمة هي: ندمان، وسيفان للرجل الطويل، وحبلان: للمتلئ غضبا، ويوم دخنان: فيه سواد، ويوم سخنان: حار، ويوم ضحيان: لا غيم فيه، وبعير صوحان: يابس الظهر، ورجل علان: صغير حقير، ورجل قشوان: دقيق الساقين، ورجل مصّان، لئيم ورجل موتان الفؤاد: غير جديدة، ورجل نصْران: أي نصراني، ورجل خمصان، وكبش أليان

(٦١) انظر: الهمع: ١٤٠/١

(٦٢) صدر القرار في كتاب أصول اللغة الذي جمع فيه قرارات المجمع من د: ٢٩- ٣٤: ٨٠/١

(٦٣) انظر: شرح المفصل: ٦٧/١، وشرح شواهد الأشموني: ٤٣١/٣

(٦٤) الخصائص: عقد بابًا في اختلاف اللغات وكلها حجة ١٢/٢-١٤

(فعلان) ومؤنثة (فعلانة) جمْعَيْ تصحيح"[٦٥]

١٣- المرخم:

أجاز النحاة في إعرابه وجهين:

الأول: اعتبار الاسم المرخم غير كامل الحروف فيتوقف عند ما بقي من حروفه على ما هي دون تصرف فيها، فتكون على نفس حركتها قبل الحذف، نحو: يا فاطمَ، ويا حار[٦٦] وهذا الوجه مسموع عند العرب، واصطلح على هذه اللهجة(لهجة من ينتظر) وهي مشهورة كثيرة في كلام العرب[٦٧]

الثاني: اعتبار الاسم المرخم مكتمل الحروف، وحينئذ يتصرف في آخره بما يقتضيه بناؤه على الضم، نحو: يا فاطمُ، ويا طلحُ، وياعنترُ[٦٨] وهذا الوجه مسموع عند العرب كذلك واصطلح على هذه اللهجة (لهجة ترك الانتظار)[٦٩]

وعلى الرغم من إجازه النحاة للوجهين إلا أنه يلاحظ ترجيحهم للهجة من ينتظر لأنها الأكثر في كلام العرب، كما أنها تشير إلى المحذوف، الذي حذف دون علة واضحة لحذفه، فهو حذف – كما يصفه ابن يعيش- على سبيل الاعتباط [٧٠]، أي بدون علة ظاهرة إلا لنوع من التخفيف.

---

(٦٥) انظر أصول اللغة : ٨٠/١

(٦٦) انظر الكتاب: ٢٥٠/٢، وشرح المفصل: ٢١/٢ والمساعد ٥٥٣/١، والهمع : ٦٧/٢.

(٦٧) انظر: المساعد: ٥٥٣/١، والهمع: ٦٧/٢

(٦٨) انظر الكتاب : ٢٤٨/٢ وشرح المفصل: ٢١/٢، ٢٢ والمساعد: ٥٥٤/١، والهمع: ٦٧/٢

(٦٩) انظر المساعد: ٥٥٣/١، ٥٥٤، والهمع: ٦٧/٢

(٧٠) انظر: شرح المفصل: ٢١/٢

المبحث الثاني

تعارُض العلل

عقد ابن جني بابا سماه (باب في تعارض العلل) [٧١] وذهب إلى أن الكلام في هذا الباب من موضعين:

الأول: الحكم الواحد تتجاذبه العلتان أو أكثر منهما؛ فعلى سبيل المثال: رفع المبتدأ إما بالابتداء وإما بالخبر؛ فالمبتدأ له حكم واحد تتنازعه علتان.... وغير ذلك.

الثاني: الحكمان في الشيء الواحد المختلفان دعت إليهما علتان مختلفتان، ومثّل له بشيئين:

أحدهما: اختلاف العلماء في الاعتلال فيما اختلفت فيه العرب؛ وذلك نحو: إعمال أهل الحجاز (ما) النافية للحال وترك بني تميم إعمالها، وإجرائهم إياها مجري (هل) ونحوها مما لا يعمل[٧٢]، وقد سبق الحديث في المبحث السابق عن أثر اختلاف اللهجات على وجود الضرورة في الحكم النحوي.

ثانيهما: اختلاف العلماء في الاعتلال لما اتفقت العرب عليه؛ ومن ذلك اختلافهم في (ليتما) فبعضهم يركبهما (ليت وما) معًا، فتكف (ما) ليت عن عملهما وتلحقها بـ (كأن) و(لعلّ) و(لكن) مثلما كفت (ما) عمل بعض الأفعال وهي (قلّ)و (طال) و(كثر)، وبعضهم يلغي (ما) وتعمل ليت، مثلما تعمل حروف الجر إذا دخلت عليها (ما) الزائدة، نحو(عما قليل) [٧٣] و(مما خطيئاتهم) [٧٤] وعلى هذا الرأي فصل بينها وبين (كأن) و(لعل) لأنها أشبه

(٧١) الخصائص: ١٦٧/١
(٧٢) الخصائص ١٦٨/١
(٧٣) المؤمنون ٤٠
(٧٤) نوح: ٢٥

بالفعل منهما لأنها مفردة وهما مركبتان، فالكاف زائدة، واللام زائدة(٧٥)

وموضع حديثنا في هذا المبحث، مسائل الإعراب والبناء التي تدافع عليها حكمان مختلفان دعت إليهما علتان مختلفتان، مما أظهر بعض الضرورات في هذا الباب يفسرها هذا التدافع بين علتين.

من ذلك ما يلي

١- في بناء المعرب:

هناك كلمات غير مبنية في الأصل، ولكن بنيت لعلة عارضة دخلت عليها وزوالها يؤدي إلى زوال البناء عنها.

وهذه العلة الجديدة قد تكون دخول أدوات النداء على الأسماء المعربة؛ العلم والنكرة المقصودة نحو: يا زيدُ ويا شرطيُّ فتبني على الضم في محل نصب، " ومذهب سيبويه أن المنادي بني إجراءً له مجرى الأصوات، يعني أنه بنى لاختلاطه بالحرف، فصار كالصوت الذي يصوت به للبهيمة لما يراد معها نحو: عدَس، وذهب الفارس وجماعة من البصريين إلى أنه بين لوقوعه موقع حرف الخطاب"(٧٦) .

وقد تكون العلة العارضة دخول (لا) النافية للجنس على الاسم النكرة المفرد، وأغلب النحاة على أن علة البناء هي التركيب كما في نحو: خمسة عشرة وغيرها(٧٧)

وقيل: " لتركبه معني (من) لا لتركبه مع (لا) إذ الأصل لا من رجل" (٧٨).

---

(٧٥) انظر الخصائص: ١٦٨/١، ١٦٩
(٧٦) المساعد: ٤٨٩/٢، ٤٩٠
(٧٧) انظر: المعقتضب: ٣٥٧/٤، وشرح التصريح: ٢٣٩/١، ٢٤٠، والمساعد: ٣٤٠/١، والأشباه والنظائر: ١٦٣/٤
(٧٨) انظر: ارتشاف الضرب: ١٦٥/٢

٢- في المجرور بحرف الجر الزائد:

المراد من زيادة بعض حروف الجر أنها " تأتي في موضع يطلبه العامل بدونها فتصير مقحمة بين طالب ومطلوب، وإن كان سقوطها مخلا بالمعني المراد(٧٩)

لذلك يكون الاسم المجرور بحرف الجر الزائد متأثرًا في المعني بحرف الجر وفي العمل بالعامل الذي كان له قبل زيادة حرف الجر.

تدافع عاملين على الاسم بعد حرف الجر لكل منهما عمله المختلف عن الآخر.

من هنا جاء اختيار النحاة للإعراب المحلي و الإعراب التقديري لهذا الاسم، فاختاروا لحرف الجر العمل المحلي وللعامل المفصول بينه وبين الاسم العمل التقديري(٨٠).

ففي مثل : (**كَفَى بِاللهِ شَهِيدًا**) تعرب (الباء) حرف جر زائدا، و(الله) مجرور بها في محل رفع؛ لأنه فاعل؛ إذ الأصل: كفي اللهُ

وعليه يجوز في إعراب تابع هذا الاسم أمران؛ إما الجر مراعاة للفظ المتبوع، وإما حركة أخرى يراعي فيها محل المتبوع لا لفظه، ففي نحو: كفي بالله العظيمُ شهيدا، يصح في كلمة : (العظيم) الجر تبعا للفظ (الله) المجرور ويجوز الرفع تبعا لمحله باعتباره فاعلا.

٣- في التسمية بجمع المؤنث السالم:

إذا سمي مذكر أو مؤنث بعلم منقول عن جمع المؤنث السالم؛ فالمشهور فيه صرفه، وهو الأكثر في كلام العرب" ذلك أن هذه التاء لما صارت في

---

(٧٩) شرح التصريح: ٨/٢

(٨٠) انظر شرح التصريح: ٨/٢، ٩ ، المساعد: ٢٤٩/٢، ٢٥٠ ، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٧١

النصب والجر جراً أشبهت عندهم الياء التي في مسلِمينَ، والياء في رجُلَيْن، وصار التنوين بمنزله النون ألا ترى إلى عرفات مصروفة في كتاب الله- عز وجل- وهي معرفة [٨١] الدليل على ذلك قول العرب: (هذه عرفاتٌ مباركا فيها)، ويدلك على معرفتها أنك لا تدخل فيها ألفا ولاما... ومثل ذلك أذرعاتٌ"[٨٢].

وسمع عن العرب منعه من الصرف في نحو قولهم: (هذه قريشياتُ)، وعلة منع الصرف تشبيه هذه التاء بتاء التأنيث [٨٣].

تدافعت العلتان في هذا النوع من الأسماء؛ أصله وهو الجمع ودلالته وهي التأنيث والعلمية فكان له وجهان من الإعراب واختلف النحاة حديثا في أيهما أفضل؛ فذهب عباس حسن إلى أن الصرف أشهر، وأجاز ترك الصرف بشرط العلمية وأن يكون معها ما يدل على أن هذا الجمع للتأنيث[٨٤] وذهب محمد عيد إلى أن ترك الصرف أقرب إلى استعمال اللغة، إذ أن هذه الأسماء- بعد أن سمي بها أصبحت لدي الناطق العادي أسماء مفردة مؤنثة، حيث يتوارى وراء هذا الاستعمال الأصل الذي نقلت عنه وهو الجمع، وهذا يرجح إعرابها باعتبارها أعلاما مؤنثة تعرب إعراب ما لا ينصرف. [٨٥].

٤- لا النافية للجنس:

إذا كان التابع نعتا مفردًا لاسم (لا) النافية للجنس المفرد تدافع إعرابه ثلاث علل العلة الأولي خاصة بمحل اسم لا النافية للجنس من الإعراب، والثانية خاصة بلفظه المبني، والثالثة خاصة بموقع (لا واسمها)، فجاز في هذا التابع ثلاثة أوجه إعرابية:

---

(٨١) يريد سيبويه في قوله تعالي (فإذا أفضتم من عرفاتٍ) بالتنوين ، البقرة : ١٩٨

(٨٢) الكتاب: ٢٣٣/٣، وانظر شرح المفصل: ٤٦/١

(٨٣) انظر الكتاب: ٢٣٤/٣، وسر صناعة الإعراب ٤٩٦/٢، ٤٩٧، وشرح المفصل: ٤٦/١، ٤٧

(٨٤) انظر النحو الوافي: ٢٢٨/٤

(٨٥) انظر : النحو المصفى: ٧٨

الأول: على محل (لا) مع اسمها وهو الابتداء، يقول سيبويه: من هذا الرفع".. قول العرب من أهل الحجاز: (لا رجلَ أفضلُ منك) [٨٦] ومنه قول العرب: (لا مال له قليل ولا كثيرٌ) [٨٧]

الثاني: البناء، ويعلل ابن يعيش لذلك الوجه بقوله: " ذلك لأن الموضع موضع بناء وتركيب، وتركيب الاسم مع الاسم أكثر من تركيب الحرف مع الاسم بشرط اتصال الصفة بالموصوف المفرد دون انفصال، ولا يجوز البناء في المعطوف لوجود حرف العطف فمنع ذلك من التركيب" [٨٨]

الثالث: إعراب بالإتباع على اللفظ فينصب وينون، فتقول: (لا رجل ظريفا عندك). وعلل ابن يعيش لجواز هذا الوجه بقوله: " فإن قلت: كيف جاز حمل الصفة على اللفظ والأول مبني والثاني معرب، قيل: لما اطرد البناء ههنا في كل نكرة تقع هذا الموقع أشبهت حركته حركة المعرب فجاز أن يوصف على لفظه ويعطف عليه وإن كان مبنيا" [٨٩]

وإذا كان التابع معطوفا مفردًا على اسم(لا) المفرد ففي المعطوف وجهان:

الأول: رفع الثاني للعطف على موضع الابتداء لـ (لا) الأولي مع اسمها.

الثاني: بناء الثاني اتباعا للفظ اسم (لا) حكي الأخفش عن العرب: لا رجلَ وامرأةَ فيها[٩٠].

فإذا كررت (لا) مع العطف نحو: (لا حول ولا قوة إلا بالله) جاز في اسم (لا) وفي المعطوف أكثر من وجه إعرابي، فقد سمع في المعطوف عليه البناء والنصب والرفع وسمع في المعطوف البناء وعدم التنوين، والنصب والتنوين،

---

(٨٦) الكتاب: ٢٧٤/٢، ٢٧٥ ، وانظر شرح المفصل: ١٠٩/٢ وشرح ابن عقيل: ٣٤٠/١

(٨٧) انظر الكتاب ٢٩١/٢، ٢٩٢، وشرح المفصل: ١٠٨/٢، ١٠٩ والمساعد ٣٤١/١، ٣٤٩

(٨٨) انظر شرح المفصل ٨/٢ ١

(٨٩) شرح المفصل ٨/٢ ١٠. ٩ ١

(٩٠) انظر المساعد ٣٤٨/١

والرفع، ورصد النحاة هذه الأوجه وحاولوا توجيهها وتعليلها على النحو التالي:

أ- إذا بني اسم (لا) على الفتح جاز في الثاني ثلاثة أوجه:

الأول: البناء على الفتح، لتركبه مع (لا) الثانية، وتكون (لا) الثانية عاملة عمل (إن)، نحو: لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله.

الثاني: النصب عطفا على محل اسم (لا)، وتكون (لا) الثانية زائدة بين العاطف والمعطوف.

نحو: لا حولَ ولا قوةً إلا بالله

الثالث: الرفع، وفيه ثلاثة توجيهات:

الأول: أن يكون معطوفا على محل (لا) واسمها وحينئذ تكون (لا) الثانية زائدة .

والثاني: أن تكون (لا) الثانية عملت عمل ليس.

والثالث: أن يكون مرفوعا بالابتداء و(لا) زائدة، وذلك نحو: (لا حولَ ولا قوةٌ إلا بالله)

ب- وإذا نصب اسم (لا) جاز في المعطوف البناء والنصب والرفع، فتقول: لا غلام رجل ولاامرأة، أو ولا امرأةً، أو ولا امرأةٌ

ج- وإذا رفع اسم (لا) على إلغاء عمل (لا) أو على إعمالها عمل ليس، جاز في المعطوف وجهان:

الأول: البناء على الفتح، نحو: لا رجلٌ ولا أمرأةَ، ولا غلامُ رجلٍ ولا امرأةَ، على إلغاء (لا) الأولي والثانية، أو على إعمالها عمل ليس، أو على

إعمال إحداهما عمل ليس وإلغاء الأخري[٩١].

تعددت الأوجة الإعرابية- كما رأينا – في تابع اسم لا النافية للجنس لتدافع العلل الطارئة عليه، ومن هنا جازت أغلبها دون ترجيح، لسماعها عن العربَ وترجيح العلل المتدافعة لها.

٥- تابع المنادي:

تابع المنادي من بين الكلمات التي تجاذبتها العلل التي توجه أوجه الإعراب الممكنة لها.

فقد عني النحاة كثيراً بتابع المنادي المبني- خاصة- أو إذا كان مضافا أو شبيها بالمضاف وتابعه مفرد، ذلك لما لاحظوه من وجود أكثر من وجه إعرابي مسموع من كلام العرب وقياسى لا يرفضه القياس، فحاولوا توجيه هذه الأوجه وتعليلها، على النحو التالي:

أ- إذا كان التابع صفة مفردة والمنادي مفرد علم:

فيه وجهان للإعراب:

الأول: الرفع؛ بالإتباع على اللفظ

الثاني: النصب بالإتباع على المحل:

يقول سيبويه معللا للوجهين: " قلت: أرأيت قولهم: يا زيدُ الطويلَ، علام نصبوا (الطويل)، قال [يريد الخليل] : وإن شئت كان نصبا على أعني، فقلت أرأيت الرفع على أي شيء هو إذا قال: (يا زيدُ الطويلُ)؟ قال هو صفة لمرفوع، قلت: ألست قد زعمت أن هذا المرفوع في موضع نصب فلم لا يكون كقوله: لقيته أمس الأحدثَ؟ قال: من قبل إن كل اسم مفرد في النداء مرفوع ،

(٩١) انظر: الكتاب: ٢٩٢/٢، وشرح المفصل: ١١١/٢، والمساعد ٣٤٨/١

وليس كل اسم في موضع (أمس) يكون مجروراً [يريد مبنيا على الكسر] فلما اطرد الرفع في كل مفرد في النداء صار عندهم بمنزلة ما يرتفع بالابتداء أو بالفعل، فجعلوا وصفه إذا كان مفردا بمنزلته" (٩٢)

ب- إذا كان التابع صفة مضافة والمنادي مفرد علم:

لم يجز فيه سيبويه إلا النصب، وعدّ الرفع لحنا، ويعلل لذلك في قوله: " لأي شيء لم يجز الرفع كما جاز في (الطويل)؟ قال[يريد الخليل] : لأن المنادي إذا وصف بالمضاف فهو بمنزلته إذا كان في موضعه، ولو جاز هذا لقلت: يا أخونا، تريد أن تجعله في موضع المفرد، وهذا الحق، فالمضاف إذا وصف به المنادي فهو بمنزلته إذا نادبته لأنه هنا وصف لمنادى في موضع نصب، كما انتصب حيث كان منادى لأنه في موضع نصب"(٩٣)

أما إذا كانت الإضافة غير محضة جاز النصب، وجاز الرفع- كذلك- لسماعه عن العرب وذلك نحو: (يا زيدُ الحسنُ الوجه) (٩٤).

ج- إذا كان التابع توكيدا مفردا والمنادى مفرد علم:

أجاز فيه النحاة الرفع والنصب، يقول سيبويه:" ..... وأما يا تميم أجمعون، فأنت فيه بالخيار إن شئت قلت: أجمعين، ولا ينتصب على (أعني) من قبل أنه محال أن تقول أعني أجمعين، ويدلك على أن أجمعين ينتصب لأنه وَصف لمنصوب قول يونس : المعنى في الرفع والنصب واحد"(٩٥)

د- إذا كان التابع توكيدا مضافا والمنادى مفرد علم:

المشهور فيه النصب، يقول سيبويه :" قال الخليل رحمه الله- وسألته عن

---

(٩٢) الكتاب: ١٨٣/٢ وانظر شرح المفصل: ٢/٢ والهمع ١٩٨/٣، ١٩٩

(٩٣) الكتاب: ١٨٣/٢- ١٨٤

(٩٤) النظر الهمع: ١٩٨/٣، ١٩٩

(٩٥) الكتاب: ١٨٤/٢، وانظر شرح المفصل: ٣/٢

(يا زيد نفسه)، و(يا تميم كلكم) و(يا قيس كلهم) فقال: هذا كله "نصب، وكقولك (يا زيد ذا الجمة)" (٩٦)

وروي السيوطي عن الفراء جواز الرفع لحكاية الأخفش عن العرب(يا تميم كلُكم) وعلل لجواز ذلك بالتأويل على القطع بالابتداء أي: كلكم مدعو (٩٧)

هـ- إذا كان التابع عطف بيان مفردا والمنادى مفرد علم:

حكمه حكم الصفة والتوكيد المفرد من جواز الرفع والنصب، نحو(يا غلام بشرُ وبشرًا) فبشر الأولى محمولة على اللفظ، والثانية محمولة على الموضع(٩٨)

و- إذا كان التابع بدلا أو معطوفا والمنادى مفرد علم:

فحكمها حكم المنادى بعينه، تقول: (يا زيدُ زيدُ) و (يا زيدُ وعمرُو) ؛ قيل:" لأنهما قد اشتركا في النداء في قوله (يا)، وكذلك : (يا زيد وعبد الله)، و(يا زيدُ لا عمرُو)، و(يا زيدُ أو عمرُو)؛ لأن هذه الحروف تدخل الرفع في الآخر كما تدخل في الأول" (٩٩)

أما إذا كان المعطوف علما مقترنا بـ (أل) فقد سمع فيه الرفع وهو المشهور فيه وعليه أكثر العرب، واختاره الخليل وسيبويه، وذلك نحو: يا زيدُ والنضر(١٠٠)

أما إذا كان المعطوف معرفا بـ (أل) فقد اختاروا فيه النصب، من ذلك قول العرب: (يا زيدُ والرجلَ)، وعلل الخليل لاختيار النصب في (الرجل) بأن الألف واللام قد أفادت معنى وهو معاقبة الإضافة فلما كان الواجب في

(٩٦) الكتاب: ١٨٤/٢، وانظر شرح المفصل: ٣/٢
(٩٧) انظر الهمع: ١٩٩/٣
(٩٨) انظر الكتاب: ١٨٥/٢، ١٨٦
(٩٩) الكتاب: ١٨٦/٢، وانظر شرح المفصل: ٣/٢
(١٠٠) الكتاب: ١٨٦/٢، ١٨٧

المضاف النصب كان الاختيار فيما هو بمنزلة الإضافة النصب(١٠١).

وذهب الخليل إلى أن من قال: (يا زيدُ والنضرَ) فعلى القياس على: يا زيدُ والرجلَ من باب رد الشيء إلى أصله(١٠٢)

ز- إذا كان التابع مفردا والمنادى مضاف إليه

سمع وجهان إعرابيان عللهما النحاة:

الوجه الأول: النصب ومنه قول العرب: (يا أخانا زيدا أقبل) يقول سيبويه معللا للنصب: " عطفوه على هذا المنصوب فصار نصبا مثله وهو الأصل، لأنه منصوب في موضع نصب" (١٠٣)

والوجه الثاني: الرفع نسب سيبويه سماعه لأهل المدينة يقول: " وقال قوم: يا أخانا زيدٌ وقد زعم يونس أن أبا عمرو كان يقوله، وهو قول أهل المدينة، قال هذا بمنزلة قولنا، يا زيد، كما كان قوله: يا زيد أخانا بمنزلة يا أخانا، فيحمل وصف المضاف إذا كان مفردا بمنزلته إذا كان منادى" (١٠٤)

وقد رجح سيبويه وجه النصب على الرفع يقول: " (يا أخانا زيدا) أكثر في كلام العرب؛ لأنهم يردونه إلى الأصل حيث أزالوه عن الموضع الذي يكون فيه منادى" (١٠٥)

ح- تابع المنادي إذا كان المنادي (أي) أو (هذا):

وغيرهما من الأسماء المبهمة، فحكم الصفة الرفع دائما نحو: (يا أيها الرجل، ويا أيها الرجلان) ويعلل سيبويه لاختيار الرفع في قوله:" .... (أي)

(١٠١) انظر الكتاب: ١٨٦/٢، وشرح المفصل: ٣/٢
(١٠٢) انظر الكتاب: ١٨٦/٢، وشرح المفصل :٣/٢
(١٠٣) الكتاب : ١٨٤/٢، ١٨٥
(١٠٤) الكتاب: ١٨٥/٢
(١٠٥) الكتاب: ١٨٥/٢

ها هنا فيما زعم الخليل- رحمه الله- كقولك: يا هذا، والرجل وصف له كما يكون وصفا لهذا، وإنما صار وصفه لا يكون فيه إلا الرفع لأنك لا تستطيع أن تقول: يا أي ولا يا أيها وتسكت لأنه مبهم يلزمه التفسير، فصار هو والرجل بمنزلة اسم واحد، كأنك قلت يا رجل" (١٠٦)

فإذا كان التابع للاسم المبهم عطفا للبيان، جاز فيه الوجهان: الرفع والنصب، تقول يا هذا زيدٌ وزيدًا وكذلك يا هذان زيدٌ وعمرٌ أو زيدًا وعمرًا(١٠٧).

هذا إذن تابع المنادي تدافعت العلل التي يؤيدها السماع والقياس فتعددت الأوجه النحوية الجائزة.

---

(١٠٦) الكتاب: ١٨٨/٢

(١٠٧) انظر الكتاب: ١٩٢/٢

المبحث الثالث

إقامة المعني وعدم اللبس

من أجل ذلك شهدت بعض الأبواب النحوية نوعا من الضرورة التي تقيم المعني وتمنع اللبس، من ذلك في باب الإعراب والبناء.

١- التقاء الساكنين:

للنحاة واللغويين قاعدة يفسر عليها كثير من المسائل النحوية واللغوية مفادها منع التقاء الساكنين.

لكن قد يلجأ النحوي إلى وجوب هذا الالتقاء ومنع تغييره بالحذف أو التحريك، من أجل إقامة المعني وعدم اللبس.

نري ذلك في تأكيد الفعل المضارع المسند لألف الاثنين بنون التوكيد الثقيلة، من ذلك قوله تعالي **(وَلاَ تَتَّبِعَآنِّ سَبِيلَ الَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ)** (١٠٨) .

حيث اجتمعت ألف الاثنين الساكنة ونون التوكيد الأولي من المشددة.

ذلك أن حذف الألف وفقا لقاعدة منع التقاء الساكنين سيتبعه التباس هذه الكلمة مع الفعل المضارع صحيح الآخر المؤكد بنون التوكيد الثقيلة وعليه " فإذا أدخلت الثقيلة في فعل الاثنين ثبتت الألف التي قبلها، وذلك قولك: لا تَفْعَلانّ"(١٠٩)

ويعلل ابن جني لذلك الجمع بين الساكنين بقوله:" وليس ذلك- وإن كان في الإدراج-(١١٠) بالممتنع في الحسّ، وإن كان غيره أسوغ فيه منه، من قبل أن الألف إذا أشبع مدّها صار ذاك كالحركة فيها، ألا تري إلى اطراد نحو: شابَّة،

---

(١٠٨) يونس: ٨٩

(١٠٩) الكتاب: ٥٢٣/٣، وانظر المقتضب: ٢٣/٣

(١١٠) يريد: في الوصل.

ودابَّة، وادهامّت، والضالين"[111].

ويرى الفارسي أن قولك: لا تفعلانّ، كأنه لم يجتمع ساكنان، لأن ما فيه من المدّ يصير عوضا من الحركة[112].

ويعلل ابن يعيش لذلك في قوله:" تقول في فعل الاثنين اضربانّ زيدا ولا تضربان زيدًا قال الله تعالي (ولا تتبعانّ سبيل الذي لا يعلمون)، وتقول في الجمع هل تضربُن زيدًا يا قوم ولا تضربُن زيدًا يا قوم فتحذف الواو التي هي ضمير الفاعل لالتقاء الساكنين وبقيت الضمة قبلها تدل علىها وتقول في المؤنث هل تضربن يا هند والأصل تضربينَّ وتحذفت الياء لالتقاء الساكنين، فإن قيل ولم لا حذفت الألف لالتقاء الساكنين في فعل الاثنين كما سقطت الواو في فعل الجماعة والياء في فعل المؤنث قيل لأنها لو سقطت لأشبه فعل الواحد وليس ذلك في فعل الجماعة وفعل المؤنث مع أنه وجد فيه الشرطان المرعيان في الجمع بين [113] ساكنين وهو كون الساكن الأول مدا ولينا والثاني مدغما فهو كدابّة وشابّة.. غير أن الحذف أولي فيما لا يشكل"[114].

والقول ما ذكر ابن يعيش لأنه لو طبقنا قول ابن جني وأبي على الفارسي لجاز الجمع بين واو الجماعة ونون التوكيد الثقلية، وياء المخاطبة ونون التوكيد الثقيلة حيث تصبح الواو والياء كالحركة.

ولكن هذا ممتنع، لأن الإبقاء على ألف الاثنين أصله عدم اللبس بصورة فعل الواحد صحيح الآخر المسند لنون التوكيد الثقيلة.

---

(١١١) الخصائص: ٩٣/١

(١١٢) انظر التعليقة: ٢٩/٤

(١١٣) انظر شرح المفصل: ١٢٠/٩، ١٢١

(١١٤) شرح المفصل: ٣٧/٩، ٣٨

٢- إقحام حرف زائد بين نون النسوة ونون التوكيد:

القياس في الفعل المضارع المسند لأحد ضمائر الرفع والمؤكد بنون التوكيد الثقيلة هو حذفه إذا كان واوًا للجماعة أو ياءً للمخاطبة حتى لا يلتقي ساكنان بعد حذف نون الرفع، فتقول " والله لتخرجُن يا قوم، ولتفعِلن الخير يا فتاة، وبقاؤه إذا كان ألفًا للاثنين منعا للبس- كما سبق ذكره..

لكن إذا كان الضمير المتوسط هو نون النسوة فاتباع أحد الوجهين يوقع في اللبس ولا يقيم المعنى تقول: اضربنانّ يا نسوةُ، وهل تضربنانّ ولتضربنانّ.

ويعلل سيبويه لعدم الحذف وإقحام الألف في قوله:" فإنّما ألحقت هذه الألف كراهية النونات، فأراد أن يفصلوا لالتقائها كما حذفوا نون الجميع للنونات [أي لاستثقال اجتماع النونات(١١٥)].ولم يحذفوا نون النّساء كراهية أن يلتبس فعلُهن وفعلُ والواحد.." (١١٦)

٣- عدم تأكيد الفعل المسند لألف الاثنين ونون النسوة بنون التوكيد الخفيفة:

ومن أسباب ذلك عدم لبس صورة هذين الفعلين بصور تأكيد غيرهما من الأفعال، وقد فند البصريون أسباب هذا المنع في عرض رأيهم في منع تأكيد هذين الفعلين بنون التوكيد الخفيفة، قالوا:" إنما قلنا إنه لا يجوز دخول نون التوكيد الخفيفة في هذين الموضعين، وذلك لأن نون الاثنين التي للإعراب تسقط .. فإذا سقطت النون بقيت الألف، فلو أدخل عليها نون التوكيد الخفيفة لم يخل: إما أن تحذف الألف، أو تكسر النون، أو تُقرَّ ساكنة، بطل أن تحذف الألف؛ لأنه بحذفها يلتبس فعل الاثنين بالواحد، وبطل أن تكسر النون؛ لأنه لا

(١١٥) انظر شرح المفصل: ٣٨/٩، وانظر شرح المفصل ٦٥٢/٢
(١١٦) الكتاب: ٥٢٦/٣، وانظر المقتضب: ٢٣/٣، ٢٤

يعلم هل هي نون الإعراب أو نون التوكيد، وبطل أن تُقرَّ ساكنة؛ لأنه يؤدي إلى أن يجمع بين ساكنين مظهرين في الإدراج، وذلك لا يجوز؛ لأنه إنما يكون ذلك في كلامهم إذا كان الثاني منهما مدغمًا نحو: دابَّة وضالة .... فبطل إدخال هذه النون في فعل الاثنين.

وكذلك أيضا يبطل إدخالها في فعل جماعة النسوة، وذلك لأنك إذا ألحقته إياها لم يَخْلُ: إما أن تبين النونين مظهرتين، أو تدعم إحداهما في الأخري، أو تلحق الألف فتقول (يفعلنان) بطل أن تبين النونين مظهرتين؛ لأنه يؤدي إلى اجتماع المثلين، وذلك لا يجوز، وبطل أن تدغم إحداهما في الأخرى؛ لأن لام الفعل ساكنة، والمدغم كذلك؛ فيلتقي ساكنان، وساكنان لا يجتمعان؛ فيؤدي إلى تحريك اللام مع ضمير الفاعل من غير فائدة، وذلك لا يجوز، وكان أيضا يؤدي إلى اللبس، لأنه لا يخلو: إما أن تحرك اللام بالفتح، أو الضم، أو الكسر، فإن حركتها بالفتح التبس بفعل الواحد إذا لحقته النون الشديدة، نحو (تضربنَّ يا رجل)، وإن حركتها بالضم التبس بفعل الجمع، نحو: (تضربُن يا رجال)، وإن حركتها بالكسر التبس بفعل المرأة المخاطبة، نحو: (تضربنّ يا امرأة) فبطل تحريك اللام.

وبطل أن تلحق الألف؛ لأنه لا يخلو: إما أن تكسر النون لالتقاء الساكنين، أو تترك ساكنة مع الألف، بطل أن تكسر لالتقاء الساكنين، لأنها تجري مجري نون الإعراب، وذلك لا يجوز وبطل أن تترك ساكنة مع الالف؛ لأنه يجتمع ساكنان على غير حدّه؛ لأنه لم ينقل ذلك عند أحد من العرب، ولا نظير له في كلامهم، وذلك لا يجوز؛ فإذا ثبت هذه فلسنا بمضطرين إلى إدخالها على صورة لم تنقل عن أحد من العرب وتخرج بها عن منهاج كلامهم"[١١٧].

(١١٧) الإنصاف: م/ ٩٢ ، ٦٥٢/٢، ٦٥٣

٤- عدم نصب الفعل المضارع بعد الفاء في جواب اسم فعل الأمر :

فاسم فعل الأمر نوعان: منه السماعي نحو: صه، ومه، ومنه القياسى الذي يصاغ من الثلاثى على وزن فَعَالِ نحو: نزالِ وتراكِ وضرابِ.

وقد أجاز النحاة أن تقول: صه تسلمْ، ومه تسترحْ، ودَراكِ زيدًا فتظفر بـه، ونزال إلى الموت فتكسب الذكر الشريف به.

ولا يجوز أن تقول : صه فتسلمَ، كما تقول اسكت فتسلم، وإن كان القياس يقبله، ولكن المعني المراد والممكن تقديره وراء عدم جواز النصب للمضارع بعد الفاء في جواب اسم الفعل السماعي هو نفسه السبب في جواز الجزم بعد اسم الفعل السماعي والقياسى، وجواز النصب في جواب اسم الفعل القياسي.

ويعلل ذلك ابن جني في قوله:" لا تقول صه فتسلمَ، كما تقول اسكت فتسلمَ، ولامه فتستريحَ كما تقول: اكفف فتستريحَ.

وذلك أنك إذا أجبت بالفاء فإنك تنصب لتصوَّرك في الأول معني المصدر، وإنما يصح ذلك لاستدلالك عليه بلفظ فعله؛ ألا تراك إذا قلت: زرني فأكرمك، فإنك إنما نصبته لأن تصوَّرت فيه: لتكن زيارة منك فإكرام مني، فـ (زرني) دل على الزيارة، لأنه من لفظه، فدل الفعل على مصدره... وليس كذلك صه، لأنه ليس من الفعل في قبيلٍ ولا دبير، وإنما هو صوت أوقِع موقع حروف الفعل، فإذا لم يكن صه فعلا، ولا من لفظه قبح أن يستنبط منه معني المصدر لبعده عنه"[١١٨].

في حين علل لجواز النصب في جواب اسم الفعل القياسي بقوله: "لأنه وإن لم يتصرّف فإنه من لفظ الفعل، ألا تراك تقول: أأنت سائر فأتبعك فتقضب من لفظ اسم الفعل معني المصدر، وإن لم يكن فعلاً"[١١٩].

---

(١١٨) الخصائص: ٤٩/٣

(١١٩) الخصائص: ٥١/١

كما علل لجواز الجزم في جواب اسم الفعل السماعي والقياسي؛ لأن الجزم لا يحتاج إلى تصوّر معني المصدر(١٢٠).

(١٢٠) انظر: الخصائص: ٥١/١

المبحث الرابع

المناسبة الصوتية

تعمل اللغة على تحصيل التشاكل والفرار من نفرة الاختلاف، ولذلك اتبعوا الحركة الحركة تحقيقا لهذا التشاكل، مثل ذلك قولهم: مِيزان، مِيعاد، لِئيم، بِهيق، بِعير، نِحيف.... [121]

فسعي اللغة ونظامها إلى تحقيق المناسبة الصوتية وهي أبرز مظاهر التشاكل مبدأ عام تحققه اللغة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، ولو جاء ذلك في بعض الأحيان على حساب العلامة الإعرابية.

ومما يفسر من ضرورات نثرية تحت داعي المناسبة الصوتية، ما يلي:

١- تغير علامة البناء:

البناء هو لزوم آخر الكلمة حالة واحدة لفظا أو تقديرا[122]

ومن بين الكلمات المبنية التي خرجت عن هذه القاعدة لعلة المناسبة الصوتية: (ها) الغائب.

فالمطرد بناء هذا الضمير على الضم، فتقول: اضربهُ، كلهُ، لهُ منهُ...

ومن باب الضرورة تبني على الكسر[123] لداع لها وهو المناسبة الصوتية،

(١٢١) انظر الخصائص: ٣٣٥/٢- ٣٣٩. والتطور اللغوي: ٣٠، ٥٠.

(١٢٢) انظر الخصائص: ٣٨/١، ٣٩، وشذور الذهب: ٦٧

(١٢٣) وفي بناء هذا الضمير لهجة ثالثة لم تستقر في التقعيد النحوي وإن لزم التنويه إليها لوجود قراءة بها، وهي البناء على السكون أو اختلاس الحركة، يقول ابن مالك:" وقد تسكن أو تختلس الحركة بعد متحرك عند بني عقيل وبني كلاب اختيارًا" ويعلق ابن عقيل عليه قائلا: " قال الكسائي: سمعت أعراب عقيل وكلاب يقرءون (إن الإنسان لربة لكنود) العاديات: ٦ بالجزم [يريد السكون] و (لربه لكنود) بغير تمام" انظر المساعد على تسهيل الفوائد . ٩٢/١.

وذلك إذا سبقت بكسر أو ياء ساكنة، مثل: عليهِ، بهِ، فيهِ، صاحِبهِ...

يقول سيبويه :" فالهاء تكسر إذا كان قبلها ياء أو كسرة.. وذلك قولك: مررت بِهي قبل، ولدَيهي مال، ومررت بدار هي قبلُ، وأهل الحجاز يقولون: مررت بهو قبل، ولديهُو مال، ويقرءون:(**فخسَفْنَا بِهُو وبِدارِهُو الأرْضَ**)[124]"[125].

وعلل سيبويه لهذه الضرورة التي لم تلتزم بها كل اللهجات العربية، ولكنها الشائعة في اللغة المشتركة، في قوله:" فالها تكسر إذا كان قبلها ياء أو كسرة، لأنها خفية كما أن الياء خفية، وهي من حروف الزيادة كما أن الياء من حروف الزيادة، وهي من موضع الألف وهي أشبه الحروف بالياء. فكما أمالوا الألف في مواضع استخفافا كذلك كسروا هذه الهاء"[126]

فشبه ما حدث للهاء من كسر بالإمالة التي تحدث للألف، والداعي إلى هذه الضرورة ما قبلها من ياء أو كسرة، فشبه ما يحدث للهاء من كسر بما يحدث للألف من إمالة.

وقد علل رمضان عبد التواب هذه الضرورة النحوية بقانون المماثلة فذهب إلى أن هذا التغير في علامة البناء هو نوع من التأثير المقبل الكلي في حالة الانفصال حيث أثر الصوت الأول، وهو الكسرة أو الياء، في الصوت الثاني، وهو الهاء المضمومة، وكان التأثير كليا حيث حدثت مماثلة تامة بين الصوتين، فانقلبت ضمة الهاء إلى كسرة، وقد كان الصوتان وهما الكسرة أو الياء والضمة منفصلين بعضهما عن بعض بفاصل صامت وهو الهاء [127] الذي وصفه سيبويه بأنه صوت خفي.

---

(١٢٤) القصص: ٨١

(١٢٥) الكتاب: ١٩٥/٤

(١٢٦) الكتاب: ١٩٥/٤، وانظر المقتضب: ٣٧/١، والمساعد: ٩١/١.

(١٢٧) انظر التطور اللغوي: ٣٤، ٣٥

٢- تغير علامة الإعراب:

أ- الحمل على الجوار:

وهي تعني – في الاصطلاح- الظاهرة الإعرابية التي تطرأ على الاسم المعرب فتخرجه عما يجب له من حركة- كالضمة والفتحة والكسرة والسكون- أو تحريك- كتغيير حركة التقاء الساكنين بالكسر أو الفتح أو الضم أو الحذف- موافقة لما يجاوره من كلمات أو حروف[١٢٨]

وهذه الظاهرة وإن شغلت كثيرا من النحاة بين مؤيد لها[١٢٩] ومعارض يرى ما جاء منها من باب الشذوذ مع تأويل ما ورد منها على الحذف [١٣٠]، ومجيز لها بشروط[١٣١]

فإن ورودها ودورانها في كلام العرب في كل أنواعه خاصة المعتد بفصاحته منها يكفي دليلا على وجود هذه الظاهرة. التي لا يفسرها- في رأيي – إلا مراعاة المناسبة الصوتية بين كلمتين متجاورتين ولو على حساب العلامة الإعرابية الي تستحقها الكلمة في هذا الموقع الإعرابي.

ومما فُسّر على هذه الظاهرة قوله تعالى: (**مَّثَلُ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لاَّ يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُواْ عَلَى**

(١٢٨) انظر معجم المصطلحات النحوية والصرفية: ٥٨

(١٢٩) منهم: الفراء انظر معاني القرآن: ٧٤/٢، والعكبري انظر التبيان في إعراب القرآن للعكبري: ٣٣٥/١، وأبو عبيدة انظر : مجاز القرآن لأبي عبيدة: ٧٢/١، ١٥٥ وابن خالوية انظر: الحجة في القراءات السبع:١١٤.

(١٣٠) منهم: ابن جني انظر الخصائص: ١٩٢/١، ١٩٣، ١٨/٢، ٢٢٣/٣، والأنباري انظر: الإنصاف: ٦١٥/٢،و النحاس انظر: ٣٠٧/١، ٩/٢، ٣٦٧.

(١٣١) منهم: الخليل: حيث اشترط في جوازها استواء أو اتفاق أو تطابق المضاف والمضاف إليه في التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع، وعلل ذلك بقوله: " لا يقولون إلا هذان حجرا ضب خربان من قبل أن الضب واحد، والحجر حجران، وإنما يغلطون إذا كان الآخر بعدّ ة الأول وكان منكرّا مثله أو مؤنثا، وقالوا هذه جحرة ضباب خربة، لأن الضباب مؤنثة، ولأن الجحرة مؤنثة، والعدّة واحدة فغلطوا" الكتاب: ٤٣٧/١، وابن هشام: حيث أجازه في النعت ووصفه بالقلة، وفي التوكيد ووصفه بالندرة انظر: مغني اللبيب: ٦٨٩، ومنعه في البدل وعطف النسق انظر: مغني اللبيب: ٧٨٩

شَيْءٍ ...) [١٣٢]، بجر (عاصف) على الجوار، يقول الفراء:" وإن نويت أن تجعل (عاصف) من نعت (الريح) خاصة، فلما جاء بعد اليوم أتبعته إعراب اليوم، وذلك من كلام العرب أن يتبعوا الخفض الخفض إذا أشبهه"[١٣٣].

وقراءة الخفض في قوله تعالي: (وَامْسَحُواْ بِرُؤُوسِكُمْ وَأَرْجُلِكُمْ) [١٣٤]

ومما ورد منه في كلام العرب قولهم: هذا جحر ضب خرب، بجر (خرب) على الجوار وكان حقه الرفع؛ لأنه نعت لـ (جحر) ولكنهم جرّوه حملا على ضب لمجاورته له[١٣٥].

ب- تغير العلامة الإعرابية من ظاهر إلى مقدر:

يظهر الإعراب بالحركة والسكون و يقدر' وعلة التقدير وجود حرف العلة الذي لا تظهر عليه علامة الإعراب إلا إذا كان منصوبا معتلا بالياء نحو قولك: لن يقضيَ القاضي إلا بالعدل أو معتلا بالواو فتقول لن تدعوَ..

وفي غير ذلك يكون حرف العلة سببا لتقدير حرف الإعراب في الاسم أو الفعل في أحوال إعرابهما المختلفة.

وإذا كان الاسم صحيح الآخر لزم- قياسا على القاعدة المطردة- أن يعرب بعلامة إعرابية ظاهرة، لكن هناك كلمات غير منتهية بحرف علة تعرب إعرابا تقديريا بسبب المناسبة الصوتية وذلك في الاسم المضاف لياء المتكلم، تقول: هذا غلامِي، ورأيت غلامِي، ومررت بغلامِي.

---

(١٣٢) إبراهيم: ١٨

(١٣٣) معاني القرآن: ٧٤/٢

(١٣٤) المائدة: ٦. قراءة الخفض لابن كثير وابى عمرو وحمزة وابى بكر انظر: البحر المحيط: ٤٥٢/٣

(١٣٥) انظر: معاني القرآن للأخفش، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥: ٤٦٥/٢-٤٤٦، والإنصاف: ٦٠٢/٢-٦٠٧، وقد أول ابن جني ذلك على أنه من حذف المضاف أي ان أصله: هذا جحر ضب خرب جحره انظر: الخصائص: ١٩٢/١، ١٩٣

وهذه الكسرة كسرة مناسبة وليست حركة إعراب أو بناء؛ فغلامي في الجملة الأولي مرفوع بالضمة المقدرة، وفي الثانية منصوب بفتحة مقدرة وفي الثالثة مجرور بكسرة مقدرة.

يقول ابن جني :" كسرة ما قبل ياء المتكلم في نحو: غلامي وصاحبي.. هذه الحركة لا إعراب ولا بناء أما كونها غير إعراب فلأن الاسم يكون مرفوعًا ومنصوبا وهي فيه؛ نحو: هذا غلامي ورأيت صاحبي، وليس بين الكسرة وبين الرفع والنصب في هذا ونحوه نسبة ولا مقاربة وأما كونها غير بناء فلأن الكلمة معربة متمكنة فليست الحركة إذن في آخرها ببناء، ألا تري أن غلامي في التمكن واستحقاق الإعراب كغلامك وغلامهم وغلامنا.

وإن قلت: فما الكسرة في نحو: مررت بغلامي، ونظرت إلى صاحبي، إعراب هي، أم من جنس الكسرة في الرفع والنصب؟ قيل بل هي من جنس ما قبلها، وليست إعرابا"[١٣٦]

أي أن الكسرة في نحو: مررت بغلامي كسرة للمناسبة الصوتية أيضا من أجل طرد الباب على وتيرة واحدة، وليست كسرة إعراب، فاللفظ وإن كان واحدًا إلا أن التقدير مختلف.

(١٣٦)الخصائص: ٣٥٨/٢، ٣٥٩، وانظر : ٥٩/٣

خاتمة

وبعد،،،

فمن أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث ما يلي:

١- الضرورة النثرية ضرورة مبررة لها أسبابها التي توجهها وتجيزها وهي:

أ- تعدد اللهجات.

ب- تعارض العلل.

ج- إقامة المعني وعدم اللبس.

د- المناسبة الصوتية.

٢- فسَّر هذه الضرورة أسباب لغوية وأخري دلالية وثالثة نحوية

٣- أثبت البحث أن تعدد اللهجات أكثر العلل إجازة للضرورة النثرية، يليها تعارض العلل، ويليهما إقامة المعني وعدم اللبس، ثم المناسبة الصوتية.

٤- تنوعت الضرورة في باب الإعراب والبناء بين:

أ- إعراب المبني

ب- أو بناء المعرب.

ج- أو تعدد أوجه البناء.

د- أو تعدد أوجه الإعراب.

٥- تنقسم النحاة إلى قسمين من حيث موقفهم من الضرورة، القسم الأول: أجازوا القياس عليها، والقسم الثاني: لم يجيزوا القياس،

وعلتهم في ذلك أنها خروج عن الأصل.

٦- إذا سمع عن العرب أكثر من ضرورة في المسألة الواحدة، اختلف النحاة في الترجيح بينها وفقا لما رأوه من قرب أو بعد هذه الضرورة من الحكم الأصلي المطرد، ومدي اتفاقها مع المقيس المألوف سماعه عن العرب.

٧- العمل بهذه الأوجه- التي أجازها النحاة - جائز معمول به بين النحاة، وأري أن ذلك لا للتعقيد، وإنما لفتح باب التيسير على الدراسين لاختيار أي وجه جائز منها، دون تقيد بوجه واحد فهي من باب التوسيع والتيسير لا التعقيد والتقعر.

٨- الضرورة النثرية التي استقرت وساد استعمالها في اللغة العربية الفصحى المشتركة ليست أحكاما شاذة وإنما أحكام مبنية على علل، وأسانيد من السماع والقياس تبررها وتجيزها.

ثبت بالمصادر والمراجع

١- ارتشاف الضَّرب من لسان العرب، لابي حيان الأندلسي، تحقيق وتعليق: د/ مصطفي أحمد النماس، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ١٤١٧هـ -١٩٩٧م، ثلاثة أجزاء.

٢- إعراب القرآن، للنحاس، ت:/ زهير غازي زاهد، عالم الكتب، ط٣، ١٤٠٩هـ -١٩٨٨م.

٣- أسرار العربية، للإمام أبي بركات عبد الرحمن الأنباري، ت: محمد بهجة البيطار، دمشق، دار الترقي، ١٣٣٧هـ - ١٩٥٧م.

٤- الأشباه والنظائر، للإمام جلال الدين السيوطي، ت: د/ محمد محمد تامر، ود/ حافظ عاشور حافظ، دار السلام، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

٥- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، للإمام أبي البركات الأنباري، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، جزءان.

٦- التبيان في إعراب القرآن للعكبري، وضع حواشيه محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٧- تفسير البحر المحيط لمحمدين يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي، دراسة وتحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، والشيخ على محمد معوض، وشارك في تحقيقه: د/ زكريا عبد الحميد المنوفي ود/ أحمد النجولي الجمل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ -٢٠٠١م.

٨- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه للدكتور: رمضان عبد التواب القاهرة، الخانجي، السعودية، المدني، ط٢، ١٤١٠ هـ- ١٩٩٠م.

٩- التعليقة على كتاب سيبويه لأبي على الفارس، ت: عوض بن حمد القوزي، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠، ستة أجزاء

١٠- الحجة في القراءات السبع لابن خالويه، ت:أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت ت لبنان، ط ١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.

١١- الخصائص، لابن جني، ت: محمد على النجار، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط ٣، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م.

١٢- سر صناعة الإعراب، لابن جني، ت: حسن هنداوي، دمشق، دار القلم، ط ١، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

١٣- شرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد بن عبد الله الأزهري، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، جزءان.

١٤- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ت: محمد محى الدين عبد الحميد، القاهرة، دار السعادة، ط:١٢

١٥- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، لابن هشام.

١٦- شرح المفصل، للشيخ موفق الدين بن يعيش، روجع وصحح بمعرفة مشيخة الأزهر إدارة الطباعة المنيرية- إيران، ناصر خسرو.

١٧- العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة – دار الغريب.

١٨- فصول في فقة العربية، د/ رمضان عبد التواب، القاهرة، الخانجي، ط٣، ١٤٠٨هـ ١٩٨٧م.

١٩- في أصول اللغة الذي جمع فيه قرارات المجمع، من د/ ٢٩-٣٤ أخرجه وضبطه وعلق عليه د/ محمد خلف الله أحمد، ود/ محمد شوقي أمين، ط١، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م.

٢٠- في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، القاهرة الأنجلو، ط٣.

٢١- قطر الندي وبلّ الصدي، لابن هشام، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية.

٢٢- الكتاب، لسيبويه، ت: عبد السلام هارون، القاهرة، الخانجي، ط ٣، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م.

٢٣- لسان العرب، لابن منظور، القاهرة، دار المعارف

٢٤- اللغة بين المعيارية والوصفية، د/ تمام حسان، المغرب، دار الثقافة.

٢٥- لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، دار غريب، ط١

٢٦- اللمع، لابن جني، ت: حامد المؤمن، بيروت، عالم الكتب ط٢، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م.

٢٧- مجاز القرآن، لأبي عبيدة، عارضة بأصوله وعلق عليه د/ محمد فؤاد سزكين، الخانجي، مصر، د.ت.

٢٨- مجمع الأمثال، للميداني، لبنان، دار الشمال ط ١، ١٩٩٠م.

٢٩- المساعد على تسهيل الفوائد، شرح منقع مصفي للإمام الجليل بهاء الدين بن عقيل على كتاب التسهيل لابن مالك: تحقيق وتعليق : د/ محمد كامل بركات، دمشق، دار الفكر، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

٣٠- المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، د/ محمد عيد، عالم الكتب، القاهرة.

٣١- معاني القرآن، للأخفش، ت/ عبد الأمين ممد أمين الورد، عالم الكتب، ط١، ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

٣٢- معاني القرآن، للفراء، بيروت عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٠م ثلاثة أجزاء.

٣٣- معجم المصطلحات النحوية والصرفية، محمد سمير نجيب اللبدي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م.

٣٤- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الباز

٣٥- المتقضب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، ت: محمد عبد الخالق عضيمة، بيروت، عالم الكتب، أربعة أجزاء.

٣٦- النحو المصفي، د/ محمد عيد، القاهرة، ط ١، ١٩٩١م.

٣٧- النحو الوافي، د/ عباس حسن، مصر، دار المعارف ط٢

٣٨- النكت الحسان في شرح غاية الإحسان، لأبي حيان الأندلسي ت: عبد الحسين الفتيلي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٣٩- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، للإمام جلال الدين السيوطي، ت: أحمد شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.



موقف أبي إسحاق الزجاج (ت ٣١٠هـ) من القراءات المتواترة في كتابة "معاني القرآن وإعرابه"

د. علي بن عبد الله الراجحي (*)

ملخص البحث

هو بحث يقوم على المنهج الوصفي التحليلي، فيبين عن موقف أبي إسحاق الزجاج من القراءات المتواترة في كتابه "معاني القرآن وإعرابه" الرائد في مصادر الدراسات اللغوية القرآنية، حيث ألفيت للزجاج في هذا الكتاب مواقف متباينة تجاه القراءات القرآنية المتواترة، من حيث القبول أو الترجيح والمفاضلة، أو التضعيف، وربما الرد أحياناً، وقد افتتح هذا البحث بتعريف موجز عن القراءات ودرجاتها وتاريخها، والفرق بينها وبين القرآن، ثم ختم ببيان أهمية القراءات المتواترة في الدرس اللغوي، وما ينبغي أن يكون عليه من يتصدى لدراسة القراءات المتواترة .

(*) أستاذ اللغويات المساعد في قسم اللغة العربية – جامعة القصيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسول الله محمد بن عبدالله، وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد؛ فهذا بحث أسلط الضوء فيه على موقف عالم لغوي كبير هو أبو إسحاق إبراهيم بن السري الزجاج (ت٣١٠هـ) من القراءات القرآنية المتواترة، حيث اتضح لي أن له موقفين متباينين: موقف الاستشهاد والاحتجاج بها، والذبِّ عنها، وموقف تضعيفها، أوردّها، بل الطعن فيها وفي ناقليها من الأئمة القرّاء.

وقد انعقد هذا البحث حول القراءات القرآنية المتواترة وموقفه منها دون دراسة مواقفه الأخرى من غير المتواترة، حيث دقة دلالة هذا المصطلح وأهميته وذلك لقيمة القراءات المتواترة، وعظيم قدرها، إذ لا يجوز إنكارها أو النيل منها، ولا يعذر مضعفها، لأن إجماع الأمة قد انعقد عليها، وتأتّي من قبلها.

وقد اقتضى البحث أن يقوم على مبحثين وخاتمة :

المبحث الأول: في إعطاء نبذة يسيرة عن تعريف القراءات والقرآن وبيان العلاقة بينهما، وشروطها، والفوائد المترتبة على تعددها، ومراحل التأليف فيها.

والمبحث الثاني: في بيان مواقف الزجاج المتباينة من القراءات المتواترة وذلك من خلال كتابه القيم "معاني القرآن وإعرابه".

ثم ختم البحث بالنتيجة التي انتهى إليها الباحث، والأسس التي ينبغي أن يرتكز عليها توجيه القراءات، وكذا من يتصدى لدراستها أو تعليلها، والله وحده المستعان وعليه التكلان .

المبحث الأول
في تعريف القراءات، ودرجاتها وشروطها، وفوائد تعددها وحركة التأليف فيها

١ – تعريف القرآن:

"هو كلام الله – تعالى- المنزل على رسوله ﷺ المنقول عنه نقلاً متواتراً بلا شبهه" وهذا هو تعريف البزدوي[١].

وقال ابن الحاجب هو "الكلام المنزّل للإعجاز بسورة منه"[٢]، وأورد الإمام الشوكاني في تعريفات عدة، مع بعض الاعتراضات عليها، ثم قال: والأولى أن يقال: "هو كلام الله المنزل على محمد المتلوّ المتواتر"[٣].

وكلها ذات دلالات متقاربة تحمل المعنى نفسه.

٢– تعريف القراءات:

في اللغة: جمع قراءة، وهي مصدر قرأ، يقال: قرأ فلان، قراءة وقرآناً، بمعنى: تلا، فهو قارئ، وجمع القارئ: قرَأة، وقُرَّاء[٤].

وأما في الاصطلاح: فهي – كما يقول الزركشي –: "اختلاف ألفاظ الوحي

---

(١) كشف الأسرار عن أصول البزودي ٢٢/١.

(٢) مختصر المنتهى الأصولي ١٨/٢.

(٣) إرشاد الفحول ٣٠ .

(٤) ينظر: اللسان، والقاموس، والصحاح، مادة (قرأ) .

المذكور في كتابة الحروف أو كيفية نطقها من تخفيف وتثقيل ، وغيرها[٥]".

٣ - العلاقة بين القرآن والقراءات:

يورد القراء في كتبهم تقسيماً للقراءات يوحي بتفريقهم بينها وبين القرآن الكريم، فهم يذكرون من أقسامها المتواتر والمشهور والشاذ والموضوع[٦].

والقرآن – كما هو معلوم- لا يكون إلا متواتراً، ولا يكون غير ذلك من تلك الصفات الأخرى، فهما – كما يقول الزركشي – حقيقتان متغايرتان[٧].

وإن كان حكم – الزركشي- هذا ليس على إطلاقه، أو ليس دقيقاً لكون القرآن والقراءة – كما يذهب البعض – لفظين مترادفين، ولدلالة حديث "أنزل القرآن على سبعة أحرف"[٨] أن هذه القراءات منزلة[٩].

والذي يظهر – والله أعلم- إن إطلاق القول بالتغاير والتماثل غير صحيح، لوصف بعضه بأنه قراءة وقرآن، وآخر بأنه قرآن، وثالث بأنه قراءة.

وها هو الإمام الشوكاني يضع أيدينا على تلك الضوابط التي تحدد العلاقة بين القرآن والقراءة فيقول: "والحاصل أن ما اشتمل عليه المصحف الشريف، واتفق عليه القراء المشهورون فهو قرآن، وما اختلفوا فيه، فإن احتمل رسم

---

(٥) البرهان في علوم القرآن ٣١٨/١، وقريب من هذا التعريف ينظر: منجد المقرئين ٣، ولطائف الإشارات ١٧٠/١ ، والبدور الزهراء٧ .

(٦) الإتقان في علوم القرآن ٧٧/١ .

(٧) البرهان في علوم القرآن ٣١٨/١ .

(٨) ينظر في روايات هذا الحديث وتخريجاته: جامع البيان (المقدمة)، والإتقان ٤٦/١-٥١، وهو في صحيح البخاري: كتاب فضائل القرآن ٢٢٨/٦، وصحيح مسلم: كتاب صلاة المسافرين ٥٦٠/١ .

(٩) ينظر: القراءات وأثرها في علوم العربية ١٠/١ ، ١١ .

المصحف قراءة كل واحد من المختلفين مع مطابقتها للوجه الإعرابي، والمعنى العربي فهي قرآن كلها، وإن احتمل بعضها دون بعض، فإن صح إسناد ما لم يحتمله، وكانت موافقة للوجه الإعرابي، والمعنى العربي فهي الشاذة، ولها حكم أخبار الآحاد في الدلالة على مدلولها، وسواء كانت من القراءات السبع أو من غيرها.

وأما ما لم يصح إسناده مما لم يحتمله الرسم، فليس بقرآن ولا منزل منزلة أخبار الآحاد، أما انتفاء كونه قرآناً فظاهر، وأما انتفاء تنزيله منزلة أخبار الآحاد فلعدم صحة إسناده، وإن وافق ا لمعنى العربي والوجه الإعرابي فلا اعتبار بمجرد الموافقة مع عدم صحة الإسناد "(١٠).

فهذه التفصيلات والضوابط تجعل في الأمر سعة يقبل معها الخلاف، فقد يجيز أقوام قراءة لموافقتها – عندهم- وجهاً من العربية، ويردها آخرون لتضييقهم تلك الوجوه ، وهكذا ..

٤ – شروط القراءات الصحيحة والفوائد المترتبة على تنوعها :

أ – شروطها:

يقول الإمام أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي (ت٤٣٧هـ)- عما يقبل من القراءات، وما لا يقبل-: "فإن سأل سائل فقال: فما الذي يقبل من القراءات الآن فيقرأ به، وما الذي لا يقبل ولا يقرأ به، وما الذي يقبل ولا يقرأ به؟

فالجواب: أن جميع ما روي من القراءات على ثلاثة أقسام؛ قسم يقرأ به اليوم: وذلك ما اجتمع فيه ثلاث خلال، وهي: أن ينقل عن الثقات إلى النبي ﷺ

(١٠) إرشاد الفحول ٣٠ ، ٣١ .

ويكون وجهه في العربية التي نزل بها القرآن شائعاً، ويكون موافقاً لخط المصحف، فإذا اجتمعت فيه هذه الخلال الثلاث قرئ وقطع على مُغيّبه وصحته وصدقه، لأنه أخذ عن إجماع من جهة موافقته لخط المصحف، وكفر من جحده.

والقسم الثاني: ما صح نقله عن الآحاد، وصح وجهه في العربية، وخالف لفظه خط المصحف، فهذا يقبل، ولا يقرأ به لعلتين:

إحداهما: أنه لم يوجد إجماع، إنما أخذ بأخبار الآحاد، ولا يثبت قرآن يقرأ به بخبر الواحد .

والعلة الثانية: أنه مخالف لما قد أجمع عليه، فلا يقطع على مغيبه وصحته، وما لم يقطع على صحته لا تجوز القراءة به، ولا يكفر من جحده، وبئسما صنع إذ جحده.

والقسم الثالث: هو ما نقله غير ثقة، أو نقله ثقة ولا وجه له في العربية، فهذا لا يقبل، وإن وافق خط المصحف "[١١].

والمقبول منها في القسم الأول عنده هي - كما يقول أبو شامة (ت٦٦٥هـ)-: "كل قراءة اشتهرت بعد صحة إسنادها، وموافقتها خط المصحف، ولم تنكر من جهة العربية فهي القراءة المعتمد عليها، وما عدا ذلك فهو داخل في حيز الشاذ والضعيف، وبعض ذلك أقوى من بعض"[١٢].

والتواتر فيها - كما يقول الصفاقسي (ت١١١٧هـ) "شرط في صحة القراءة، ولا تثبت بالسند الصحيح غير المتواتر، ولو وافقت رسم المصاحف

(١١) الإبانة عن معاني القراءات ٣٩-٤٠ .

(١٢) المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بالكتاب الوجيز ١٧٨ .

العثمانية والعربية .."[13].

وعلى هذا النحو نجد في أجوبة أولئك العلماء شيئاً من التباين أو الاختلاف، وقد رأيت قولاً للعلامة طاهر الجزائري الدمشقي (ت٣٣٨هـ) يستجمع فيه تلك الآراء ويتوسط بينها، فيقول: "الأقرب إلى السداد أن يقال: إن القراءات السبع متواترة في الجملة، ويوجد فيها المشهور والمروي من طريق الآحاد المحفوفة بالقرائن المفيدة للعلم .

وأما المروي من طريق الآحاد المحضة فهو فيها نزر لا يكاد يذكر، وهو ما طعن فيه بعض الأئمة ولم يكن عنه جواب سديد "[14].

وهذا القول من الجزائري هو ما يحمل عليه كلام السابقين عند تدبره وإمعان النظر فيه .

ب – آثارها وفوائدها:

لتنوع القراءات آثار وفوائد جمة تتصل بالأحكام الشرعية والفقهية، واللغوية، وإقامة الحجج والبراهين على حفظ كتاب الله من التحريف والتغيير، وبيان فضل هذه الأمة باعتنائها بنقل القرآن بقراءات على وجه التواتر، ولعل من أهمها مما قام عليه هذا البحث ما تركتها هذه القراءات من آثار في تطور الفكر اللغوي، لاسيما بعد اعتقاد اللغويين بصحة تلك القراءات وتواترها حيث كان عاملاً مهماً في تغيير نظرتهم تجاه ما قاله النحاة واللغويون الأوائل إزاء تلك القراءات في تقعيدهم وتأصيلهم وأقيستهم، وعلى رأس ذلك مصطلحات الأصول، كالقلة والكثرة والشذوذ والندرة ونحوها، لأنها التي كان تأثرها بالقراءات بيناً، بل إيجابياً .

---

(١٣) غيث النفع في القراءات السبع ٦-٧ .

(١٤) التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن ١٤٤.

وفيها من توسيع الله على عباده، ورفع الحرج عنهم، إذ كانت لغات العرب مختلفة وقد لا يستطيع صاحب اللغة التحول عن لغته إلا بعد كلفة ومشقة.

٥ ـ التأليف في القراءات :

قد ذُكر أن أقدم من ألف في القراءات هو يحيى بن يعمر العدواني (ت١٢٩هـ)[١٥]، حيث جمع ما روي من اختلاف الناس فيما وافق الخط[١٦].

ثم جاء أبو عبيد القاسم بن سلام (ت٢٢٤هـ) وألف كتاباً وصف بأنه جيد، ليس لأحد من الكوفيين قبله مثله[١٧]. ذكر ابن الجزري أنه ضمنه قراءة خمسة وعشرين قارئ[١٨].

ثم تلاهما كتاب أبي حاتم السجستاني (ت٢٢٥هـ) وهو من الكتب التي يفتخر بها أهل البصرة ـ كما ذكر ذلك الفيروز آبادي ـ بقوله: "ولأهل البصرة أربعة كتب يفتخرون بها على أهل الأرض كتاب (العين) للخليل، و(كتاب سيبويه)، وكتاب (الحيوان) للجاحظ، وكتاب أبي حاتم في القراءات"[١٩].

ثم ألف أحمد بن جبير الكوفي (ت٢٥٨هـ) كتاباً في القراءات الثمان: قراءات الأئمة السبعة، وقراءة يعقوب[٢٠].

وتبعهم القاضي إسماعيل بن إسحاق المالكي (ت٢٨٢هـ) بكتاب جمع فيه

---

(١٥) ينظر: تاريخ العلماء النحويين ١٥٦ ، وإنباه الرواة ٢١/٤ .

(١٦) تاريخ التراث ١٤٧/١ .

(١٧) تاريخ بغداد ٤٠٥/١٢ ، وإنباه الرواة ١٥/٣ .

(١٨) النشر ٣٣/١ .

(١٩) البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة ١٠٩ ، ١١٠.

(٢٠) الإبانة ٥١.

قراءة عشرين قارئاً .

وكذا الإمام الطبري (ت٣١٠هـ) ألف كتاباً جمع فيه نيفاً وعشرين قراءة[٢١].

ثم توجها ابن مجاهد (ت٣٢٤هـ) بكتابه (السبعة) الذي كتب الله له ذيوع الصيت والقبول.

(٢١) النشر ٣٣/١.

المبحث الثاني
موقف الزجاج من القراءات المتواترة

من خلال التتبع والاستقراء لما أورده الزجاج من قراءات يتبين أنه يشترط في قبول القراءة الشروط الثلاثة عند غيره – سالفة الذكر، وذلك نحو قوله في ثبوت السَّند-:

"ولا ينبغي أن يقرأ بما يجوز، إلا أن تثبت به رواية صحيحة"(٢٢).

وقوله: "ولا يقرأ به، إلا أن تثبت به رواية صحيحة"(٢٣)، أو نحو ذلك من العبارات(٢٤).

وقوله – في موافقتها لرسم المصحف –: "لا أحب القراءة بشيء خالف المصحف البتة"(٢٥)، وقوله: "لا يجوز أن يقع شيء في المصحف مجمع عليه فيخالف، لأن إتباع المصحف أصل إتباع السنة"(٢٦)، وغيرها من الأقوال التي تؤكد على ذلك(٢٧).

وأما أقواله في ما وافق وجهاً من العربية – فمنها قوله: "وكل ما قلت فيه الرواية وضعف عند أهل العربية، فهو داخل في الشذوذ، ولا ينبغي أن تقرأ

---

(٢٢) معاني القرآن وإعرابه ٥/١.

(٢٣) المصدر نفسه٣٣٨/١.

(٢٤) المصدر نفسه ١٥١/١، ١٥٣/١، ١٣٤/٢، ١٤٧/٢، ١٨٨، ١٣٣/٣، ٢٨٨، ٩١/٥ وغيرها كثير.

(٢٥) المصدر نفسه ٢٨٤/٤.

(٢٦) المصدر نفسه ١٢٧/١.

(٢٧) المصدر نفسه ٢٢١/١ ، ٢٩٠ ، ٣٩٩/٤ ، ٢٦١/٥ ، ٢٦٢ وغيرها من المواضع.

به"[٢٨]، وقوله: "ما وافق المصحف، وصح معناه .. فهو المختار"[٢٩]، فعبر عن هذا الشرط بصحة المعنى .

فهو في هذا الأمر كغيره من علماء القراءات، وقد يكون من أوائل من تحددت معالم هذه الشروط لديه، أو هو أسبقهم، وليس ابن خالويه كما يذكر أحد الباحثين[٣٠]، وذلك حسبما انتهى إليه جهدي، وذلك لتقدم حياة الزجاج على ابن خالويه، حيث كانت وفاة الأول سنة (٣١٦هـ) والثاني سنة (٣٧٠هـ).

فإذا كانت هذه هي شروطه في القراءة المقبولة التي يقرأ بها، فما مدى تطبيقه لهذه الشروط؟، وما موقفه الفعلي منها؟!

إن القارئ لكتابه "معاني القرآن وإعرابه" ليميز بين موقفين:

أحدهما: الاستشهاد بالقراءة المتواترة والاعتداد بها.

والثاني: تضعيفها وربما تخطئتها، ومن الأمثلة على هذين الموقفين:

الموقف الأول: الاستشهاد والاعتداد بها والدفاع عنها:

وأمثلة هذا كثيرة، من ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ البَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا﴾[٣١]، قال الزجاج: "القراءة في هذا على أوجه، فأجودها والأكثر: "تشابه" على فتح الهاء والتخفيف .."[٣٢].

---

(٢٨) المصدر نفسه ٢٨٨/٣.

(٢٩) المصدر نفسه ٣٦٧/١.

(٣٠) وهو الدكتور: عبد الهادي الفضلي في كتابه: القراءات القرآنية تاريخ وتعريف ١٠٩، ١١٠.

(٣١) البقرة: ٧٠.

(٣٢) معاني القرآن وإعرابه ١٥٤/١.

فعلة حسنها – عنده- استفاضتها وتواترها، وهي قراءة جميع الأئمة العشرة.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾[٣٣]، قال الزجاج: "وقرأ ابن كثير[٣٤]: "فتلقى آدم من ربه كلمات"، والاختيار ما عليه الإجماع، وهو في العربية أقوى، لأن "آدم" تعلم هذه الكلمات فقيل: تلقى هذه الكلمات ..."[٣٥].

وكذلك في قوله تعالى: ﴿حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ﴾[٣٦]، قال: ويقرأ: "وأزْيَنَتْ" .. فمن قرأ: "وازَّيَّنت" فالمعنى: وتزيَّنت، فأدغمت التاء في الزاي، وسكنت الزاي، فاجتلبت لها ألف الوصل .. بالتشديد أجود في العربية"[٣٧].

وهذه التي رجحها وجودها هي قراءة الجماعة، وهي المتواترة، وكونها – كما يقول – الأجود في العربية، لأنها القياس، إذ القياس في الباء ها هنا نقل حركتها إلى الزاي قبلها، ثم قلب الياء ألفا[٣٨] .

فهذه الأمثلة - وغيرها كثير-[٣٩] تمثل اختيار الزجاج بما يتوافق مع شرطي القراءة المتواترة، وهما: صحة روايتها، وجودتها في العربية .

---

(٣٣) البقرة :٣٧.

(٣٤) قرأ ابن كثير بنصب "آدم" ورفع "كلمات" وقرأ الباقون برفع "آدم" ونصب "كلمات"، ينظر: النشر ٢١١/٢ ، والمبسوط : ١٦.

(٣٥) معاني القرآن وإعرابه ١١٦/١ ، ١١٧.

(٣٦) يونس:٢٤.

(٣٧) معاني القرآن وإعرابه ١٥/٣.

(٣٨) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٢٥١/٢ ، والمحتسب ٣١٢/١.

(٣٩) ينظر –مثلاً – : ٢٠٩/١ ، ٢٤٣ ، ٤٤٢/٢ ، ٣٩٩/٤ ، ٢٢١/٥.

وأما ما يختاره لما يتوافق مع الشرط الثالث وهو موافقتها لرسم المصحف، فكثيرة هي الأمثلة عليه أيضاً، فمنها:

قوله تعالى ﴿وَسَيَعْلَمُ الْكُفَّارُ لِمَنْ عُقْبَى الدَّارِ﴾(٤٠)، قال: "وقرأ بعضهم: ﴿وسيعلم الكافرون﴾(٤١)، وبعضهم: "وسيعلم الذين كفروا"(٤٢)، وهاتان القراءتان لا تجوزان، لمخالفتهما المصحف ، ولأن القراءة سنة متبعة"(٤٣).

وفي قوله تعالى ﴿إِنَّا جَعَلْنَا فِي أَعْنَاقِهِمْ أَغْلالاً﴾(٤٤)، قال: "وقرأ ابن عباس وابن مسعود –رحمهما الله- : "إنا جعلنا في أيمانهم"(٤٥)، وقرأ بعضهم: ﴿إنا جعلنا في أيديهم أغلالاً﴾ (٤٦)، وهاتان القراءتان لا يجب أن يقرأ بواحدة منهما، لأنهما بخلاف المصحف "(٤٧).

ومن ذلك قوله تعالى ﴿أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى﴾(٤٨)، قال الزجاج: "وكان الكسائي يقف عليها بالهاء، يقول: "اللاه"(٤٩) والأجود في هذا اتباع المصحف

---

(٤٠) الرعد:٤٢.

(٤١) وهي قراءة ابن مسعود ، كما في البحر المحيط ٤٠٢/٦.

(٤٢) وهي قراءة أبي بن كعب ، ينظر البحر المحيط٤٠٢/٦.

(٤٣) معاني القرآن وإعرابه ١٥١/٣.

(٤٤) يس :٨.

(٤٥) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٣٨٤/٣، ومعاني القرآن للنحاس ٤٧٧/٥، وتفسير القرطبي ٧/١٥.

(٤٦) وهو ابن عباس، كما في فتح القدير ٣٦١/٤، وينظر: إعراب القرآن للنحاس ٣٨٤/٣.

(٤٧) معاني القرآن وإعرابه ٢٧٩/٤.

(٤٨) النجم:١٩.

(٤٩) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٢٧٢/٤ ، والنشر ١٣٢/٢.

والوقف عليها بالتاء "[٥٠].

الموقف الثاني: إنكاره بعض القراءات المتواترة وتضعيفها:

والزجاج في هذا كغيره من بعض النحاة واللغويين الذين -ربما- حكموا مقاييسهم النحوية واللغوية على بعض القراءات، وأخضعوها لتلك المقاييس فاجترءوا على شيء من الثابت والمتواتر منها فخطّؤوه.

ومن الأمثلة على ذلك :

قوله تعالى: ﴿قَالُوا إِنْ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ﴾[٥١]، يقول الزجاج: "فأما قراءة عيسى بن عمر، وأبي عمرو بن العلاء: "إن هذين لساحران"[٥٢]، فلا أجيزها، لأنها خلاف المصحف، وكل ما وجدته إلى موافقة المصحف أقرب لمْ أجز مخالفته ، لأن اتباعه سنة .."[٥٣].

فقد رد هذه القراءة المتواترة لا لشيء سوى أنها لا تتوافق ورسم المصحف، والزجاج في هذا الموقف من هذه الآية ليس السابق، إذ هو حلقة في سلسلة من ردها من اللغويين، فالفرّاء (ت٢٠٧) – أحد أئمة الكوفة – يردها – أيضاً- بالحجة نفسها، حيث يقول – بعد عرضه لها: ولست أجترئ على ذلك"[٥٤]، "ولست أشتهي أن أخالف الكتاب"[٥٥]، والإمام الطبري (ت٣١٠هـ) كذلك يقول: "الصواب من القراءة في ذلك عندنا: "إنّ" بتشديد

---

(٥٠) معاني القرآن وإعرابه ٧٣/٥.

(٥١) طه : ٦٣.

(٥٢) ينظر : السبعة ٤١٩ ، والمبسوط ٢٤٩ ، وإعراب القرآن للنحاس ٤٣/٣.

(٥٣) معاني القرآن وإعرابه ٣٦٤/٣.

(٥٤) معاني القرآن للفراء ٢٩٣/٢-٢٩٤.

(٥٥) المصدر نفسه ١٨٣/٢ -١٨٤.

نونها، و"هذان" بالألف، لإجماع الحجة من القراء عليه، وأنه كذلك في خط المصحف"[٥٦].

وهذه القراءة التي لم يجزها الزّجّاج ومن سبقه بحجة أنها مخالفة لرسم المصحف، وهي قراءة متواترة رواها إمام عربي صريح ثقة ثبت كأبي عمرو[٥٧]، هي في الحقيقة لم تخالف الرسم، ذلك أن لفظ "هذان" قد ورد في بعض المصاحف العثمانية التي ابتعثها عثمان – رضي الله عنه – إلى الأمصار ورد مرسوماً على هذه الهيأة "هذن" – بلا ألف أو ياء –[٥٨]، والناظر في بعض المصاحف التي بين أيدينا سيرى صدق هذا، ولا ريب أن هذا الرسم يحتمل فيما يحتمله من قراءات القراءة بالياء، كما أنه يحتمل القراءة بالألف على حد سواء، كما هو الشأن في كثير من حروف الرسم القرآني التي قد تسقط أحياناً، وقد تُزاد أحياناً أخر .

ولعل القارئ الكريم يلحظ أن هذه القراءة المردودة عنده هي الأبين في قواعد العربية ، والأقرب إلى الظاهر منها إلى المؤول، بل هي اللغة العالية التي يتكلم بها جماهير العرب كما يقول الأزهري[٥٩]، ومع ذلك لم يجزها الزجاج!!

ومن الشواهد التي نستجلي منها هذا الموقف قوله تعالى ﴿وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ﴾[٦٠]، حيث قرئت بإسكان هاء "يؤدّهْ"[٦١]، فقال

---

(٥٦) تفسير الطبري ١٦/١٨٢.

(٥٧) ينظر في ترجمته: معرفة القراء ٨٣ ، غاية النهاية ١/٢٨٨.

(٥٨) ينظر: مصحف المدينة على رواية حفص عن عاصم ، ط السعودية سنة ١٤٠٦هـ ، سورة طه: ٦٣.

(٥٩) علل القراءات للأزهري ١/٣٨٦.

(٦٠) آل عمران:٧٥.

الزجاج : " وهذا الإسكان الذي حكى عنه هؤلاء غلط بين، لا ينبغي أن يُقرأ به، لأن الهاء لا ينبغي أن تجزم، ولا تسكن في الوصل، إنما تسكن في الوقف"[٦٢]، ورغم أنها منسوبة إلى أبي عمرو فقد جهد الزجاج في نفيها عنه، لتسويغ تضعيفها أو تغليطها، وذلك قوله "أما الحكاية عن أبي عمرو فيه وفي غيره فغلط ، كان أبو عمرو يختلس الكسرة وهذا كما غُلط عليه في ﴿بَارِئِكُمْ﴾[٦٣]، حكى القراء عنه أنه كان يحذف الهمزة في " بارئكم" ، وحكى سيبويه — وهو في هذا أضبط من غيره- أنه كان يكسر كسراً خفياً "[٦٤].

وقد تتبعت جل كتب القراءات فلم أقف على من روى عن أبي عمرو قراءة الاختلاس هذه التي ذكرها الزجاج، وإنما المروي عنه الإسكان وهو الأكثر، والكسر الخالص وهو الأقلّ[٦٥]، وأما الاختلاس فهي رواية قالون عن نافع، وقرأ بها يعقوب[٦٦].

ولو سلمنا -جدلاً- أن أبا عمرو لم يقرأ بالتسكين - كما يقول الزجاج- فإنه ليس وحده الذي نسبت إليه هذه القراءة، بل ثبتت -كما أسلفنا- عن غيره من أئمة القراءات المتواترة، وهم عاصم، وحمزة كما صرح الزجاج كذلك بنسبتها

---

(٦١) وهي قراءة حمزة، ورواية عن أبي عمرو، وكذا عن عاصم، ينظر السبعة ٢١٠، ٢١٢.

(٦٢) معاني القرآن وإعرابه ٤٣٢/١.

(٦٣) البقرة: ٥٤.

(٦٤) معاني القرآن وإعرابه ٤٣٢/١.

(٦٥) ينظر: السبعة ٢١١، والمبسوط ١٤٤، ١٤٥، والكشف عن وجوه القراءات ٣٤٩/١.

(٦٦) ينظر العنوان ٨٠ ، والإتحاف ٧٦.

إليهم[٦٧] .

وقد ألفيت الفراء (ت٢٠٧هـ) يوجه هذه القراءة بتوجيهين؛ فيقول: "أحدهما: أن القوم ظنوا أن الجزم في الهاء، وإنما هو فيما قبل الهاء، فهذا وإن توهماً خطأ، وأما الآخر: فإن من العرب من يجزم الهاء، إذا تحرك ما قبلها"[٦٨].

ومن أمثلة تغليطه – كذلك – للقراءات المتواترة قوله في قراءة أبي عمرو لقوله تعالى ﴿ كُلُّ ذَلِكَ كَانَ سَيِّئُهُ عِنْدَ رَبِّكَ مَكْرُوهًا ﴾[٦٩]:

"وكان أبو عمرو لا يقرأ: "سيِّئُه"، ويقرأ: "سيِّئة"[٧٠]، وهذا غلط، لأن في الأقاصيص سيئاً وغير سيء، وذلك أن فيها ﴿وَقُل لَّهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا . وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾[٧١]، وفيها ﴿فَآتِ ذَا الْقُرْبَى حَقَّهُ وَالْمِسْكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ﴾[٧٢]، و﴿أَوْفُوا بِالْعَهْدِ﴾[٧٣]، و﴿وَلاَ تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلاَّ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ﴾[٧٤]، أي: اقربوه بالتي هي أحسن ففيما جرى من الآيات سيء وحسن، فـ "سيئه" بلا تنوين، أحسن من "سيِّئة" ههنا، ومن قرأ: "سيِّئة" جعل "كلُّ"

---

(٦٧) معاني القرآن وإعرابه ٤٣١/١.

(٦٨) معاني القرآن للفراء ٢٢٣/١ .

(٦٩) الإسراء : ٣٨.

(٧٠) وهي أيضاً قراءة أبي جعفر ونافع وابن كثير ويعقوب ، وأما باقي العشرة فقرءوا على الإضافة ، ينظر : المبسوط ٢٢٨ ، والنشر ٣٠٧/٢.

(٧١) الإسراء : ٢٣ ، ٣٤.

(٧٢) الإسراء : ٢٦.

(٧٣) الإسراء : ٣٤.

(٧٤) الإسراء : ٣٤.

إحاطة بالمنهي عنه فقط، المعنى: كل ما نهى الله عنه كان سيئة"[٧٥].

وحين تتبعت هاتين القراءتين وتوجيههما عند غير الزجاج من علماء اللغة والقراءات لم ألف أحداً منهم يغلط قراءة أبي عمرو هذه التي غلطها الزجاج، نعم فقد وافقوا الزجاج في تفضيل قراءة: "سيِّئُهُ" على الإضافة[٧٦]، وكذلك وافقوه على ما وجه به قراءة التنوين[٧٧]، وربما زادوا توجيهاً آخر – كما ذكره أبو حاتم السجستاني (ت٢٥٥هـ)، وهو أن لفظ "مكروهاً" مذكر، وهذا لا يناسب من قرأ: "سيئة" على التانيث[٧٨].

وهذا رأي السجستاني، إلا أن غيره وجهها بأن "سيئة" خبر "لكان" واسمها ضمير مستتر، و"مكروهاً" صفة لـ"سَيئة"، وجاز تذكيره، لأن: "سيئة" مؤنث مجازي، وقيل: إن "مكروهاً" خبر آخر لـ"كان"[٧٩].

فمهما قيل فإنك لن تعدم توجيهاً لغوياً صحيحاً لقراءة شاذة فضلاً عن قراءةٍ متواترة !!

ومما رفضه الزجاج من تلك القراءات المتواترة بدعوى مخالفة العربية، وهي في الحقيقة لم تخالفها، وإنما تسعها أوجه العربية وطرائقها، قوله في قوله تعالى ﴿وَكَذَلِكَ نُنجِي الْمُؤْمِنِينَ﴾[٨٠]: "الذي في المصحف بنون واحدة، كتبت

---

(٧٥) معاني القرآن وإعرابه ٣/٢٤٠ ، ٢٤١.

(٧٦) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٢/٤٢٥، وتفسير الطبري ١٠/٢٦٢، والحجة للفارسي ٥/١٠٢.

(٧٧) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٢/٤٢٥، والكشف عن وجوه القراءات ٢/٤٧، والحجة لابن زنجلة ٤٠٣.

(٧٨) ينظر : إعراب القرآن للنحاس ٢/٤٢٥.

(٧٩) ينظر : البيان في غريب إعراب القرآن ٢/٩٠ ، والبحر المحيط ٧/٥٠.

(٨٠) الأنبياء :٤٤.

لأن النون الثانية تخفى مع الجيم، فأما ما روي عن عاصم بنون واحدة[٨١] فلحن لا وجه له، لأن ما لا يسمى فاعله لا يكون بغير فاعل، وقد قال بعضهم[٨٢]: نُجِّيَ النَّجَاءُ المؤمنين، وهذا خطأ بإجماع النحويين كلهم، لا يجوز: ضُرب زيداً، تريد: ضرب الضرب زيداً، لأنك إذا قلت: ضُرب زيد، فقد علم أن الذي ضُربه ضَرْب، فلا فائدة في إضماره، وإقامته مع الفاعل"[٨٣].

وحين يحكي إمام مثل الزجاج الإجماع – كما في قوله: "بإجماع النحويين كلهم" يخيل إليك أن لا أحد يجيزها، أو يبحث لها عن توجيه يسوغ قبولها، وربما قطعت مثل هذه العبارات على الباحث الأمل في أن يجد مخالفاً، أو خارجاً على الإجماع، ولكن التأمل في مثل ذلك وقبل الرجوع إلى أقوال الأئمة وآرائهم يتبادر إلى الذهن أن حكاية الإجماع فيها نظر، لاسيما وصلتها بالقراءة القرآنية المتواترة، ومن ذلك توجيه الفراء (ت٢٠٧هـ) الذي نقله عنه الزجاج، ومفهومه: أن الفعل مبني للمجهول، ونائب الفاعل مصدر مضمر، وهذا الأمر ممتنع عند الجمهور هنا، لأن غير المفعول به لا ينوب عن الفاعل مع وجود المفعول به[٨٤].

إلا أن بعض العلماء ذهب إلى جواز ذلك[٨٥]، كما في قراءة أبي جعفر

---

(٨١) بنون واحدة والجيم مشددة، وهي قراءة ابن عامر وأبي بكر عن عاصم، وقرأ باقي العشرة بنونين والجيم خفيفة ، ينظر : المبسوط ٢٥٤ ، والنشر ٣٢٤/٢.

(٨٢) لعله الفراء كما في معانيه ٢١٠/٢.

(٨٣) معاني القرآن وإعرابه ٤٠٣/٣، والانتقاد نفسه قال به – أيضاً– الفارسي كما في حجته ٢٥٩/٥، ومكي كما في الكشف ١١٣/٢، والزمخشري كما في الكشاف ١٣٢/٣.

(٨٤) ينظر : أوضح المسالك ١٤٩/٢.

(٨٥) ينظر : البيان في غريب إعراب القرآن ١٦٤/٢.

﴿لِيجْزِىَ قوماً بِمَا كَانُوا يَكسِبُونَ﴾[٨٦]،وهذا على مذهب الكوفيين، والأخفش، وأبي عبيد، بجواز إقامة غير المفعول من مصدر أو ظرف أو مجرور وإن وجد المفعول – كما حكى ذلك عنهم أبو حيان[٨٧].

وقد وجهها ابن جني (ت٣٩٢هـ) بأن أصل الفعل: نُنَجِّي، بضم النون الأولى وفتح الثانية، ثم حذفت الثانية، كما حذف ما بعد حرف المضارعة في قوله تعالى ﴿تَذَكَّرُونَ﴾[٨٨]، أي: تتذكرون [٨٩].

ومن توجيهاتها – أيضاً – أن الفعل أصله: نُنْجي، بضم الأولى، وسكون الثانية ، ثم أدغمت الثانية في الجيم [٩٠].

أفيحق بعد ثبوت القراءة عن أئمة معتبرين، وبعد احتمالها هذه التوجيهات اللغوية لأحد كائناً من كان أن يُلَحِّنها أو حتى يضعّفها ؟!!

وإنما أورد الزجاج هذا الموقف غيرا لموفق – كما نحسب ونظن- اجتهاده في تطبيق مقاييسه التي سبق الحديث عنها[٩١]، وربما – وهو الأهم – وهو الذي لا يجوز إغفاله أو تناسيه – تلمساً للعذر، وإقالة للعثرة – أن مصطلح ما هو من السبعة، والعشرة، أي: ما قيل عنها إنها المتواترة، لم يعرف إلا بعد عصر الإمام الزجاج ، فمصطلح "السبعة" ظهر بكتاب ابن مجاهد (ت٣٢٤هـ) الموسوم بـ "السبعة"، فلم يكن هذا المصطلح قد عرف أو شاع بين العلماء إبان

(٨٦) الجاثية : ١٤ ، ينظر فيها : المبسوط ٣٣٩ ، والنشر ٣٧٢/٢.

(٨٧) البحر المحيط ٤٦٢/٧.

(٨٨) الأنعام : ١٥٢.

(٨٩) الخصائص ٣٩٨/١.

(٩٠) ينظر : مغني اللبيب ٧٢١.

(٩١) في مطلع المبحث الثاني.

تأليف الزجاج كتابه "معاني القرآن وإعرابه"[٩٢].

وأما مصطلح "العشرة" فإنه جاء بعد المصطلح الأول "السبعة"[٩٣]، فكان يطبق شروط قبول القراءة على جميع القراءات بلا استثناء، فما اجتمعت فيها الشروط قبلها، وما اختلف واحد منها فيها رفضها أو ضعّفها، وهذا المنهج قد سار على جمع من العلماء الذين جاءوا بعد الزجاج، أمثال مكي بن أبي طالب (ت٤٣٧هـ)، وابن الجزري (ت٨٣٣هـ)، والزركشي (ت٧٩٤هـ)، والشوكاني (ت١٢٥٠هـ)[٩٤].

وترى طائفة أخرى من العلماء أن الشرط الأسمى لقبول القراءة، هو تواترها، وما عداه من الشروط فإنها تابعة لهذا الشرط، وعليه فإن كل قراءة سبعية أو عشرية فهي متواترة يجب قبولها والتسليم بها؛ إذلا يسوغ أن تتواتر قراءة وهي لم توافق وجهاً من العربية، أو رسماً لأحد المصاحف العثمانية .

يقول أحدهم عن هذا: "وينبغي أن يعلم: أن أهم هذه الأركان هو الركن الثالث، والركنين الأولين لازمَان له، إذ إنه متى تحقق تواتر القراءة لزمه أن تكون موافقة للغة العرب، ولأحد المصاحف العثمانية، فالعمدة هو التواتر"[٩٥]، وكأن القراءة المقبولة – عند هؤلاء- هي المتواترة فقط دون الاكتفاء بصحة سندها، مما حدا بابن الجزري أن ينتقدهم بقوله: "وقد شرط بعض المتأخرين التواتر في هذا الركن، ولم يكتف فيه بصحة السند، وزعم أن القرآن لا يثبت

---

(٩٢) ينظر : النحو وكتب التفسير ٣٨٠/١.

(٩٣) ينظر : تاريخ التراث العربي م١/ج٣٠/١.

(٩٤) تنظر كتبهم على الترتيب: الإبانة عن معاني القراءات ٣٩، والنشر ٩/١، والإتقان ٧٧/١، وإرشاد الفحول ٢٧.

(٩٥) وهو الدكتور: عبد الفتاح القاضي في كتابه: القراءات الشاذة ٨، ١٠، وينظر: إتحاف فضلاء البشر ٦ ، ٧.

إلا بالتواتر، وأن ما جاء مجيء الآحاد لا يثبت به قرآن، وهذا مما لا يخفى ما فيه، فإن التواتر إذا ثبت لا يحتاج فيه إلى الركنين الأخيرين من الرسم وغيره، إذا ما ثبت من أحرف الخلاف متواتراً عن النبي ﷺ، وجب قبوله، وقطع بكونه قرآناً، سواء وافق الرسم أو خالفه، وإذا اشترطنا التواتر في كل حرف من حروف الخلاف، انتفى كثير من أحرف الخلاف الثابت عن هؤلاء الأئمة السبعة وغيرهم.."[٩٦].

وهذا الخلاف بين العلماء يذكرنا بما قدمناه به هذا البحث من العلاقة بين القرآن والقراءة، وتصريح بعض العلماء بالفرق بينهما[٩٧].

وليس هذا مقام بسط أقوال العلماء وآرائهم في هذا الشأن، بقدر ما هو مقام إيضاح منهج الزجاج بين هؤلاء، وهو المنهج الذي عرف وساد قبل أن تشتهر القراءات السبع أو العشر، وتبعه عليه متأخرون حتى بعد اشتهارها، وعليه، فإنه يمكننا تفسير مواقف النحاة واللغويين المتقدمين على الزجاج أو المعاصرين له من القراءات المشهورة بردها أو تضعيفها[٩٨]، وليس ذلك عند أهل اللغة فقط، بل حتى الفقهاء والمفسرين الذين عرف عنهم رد بعض تلك القراءات أو تضعيفها[٩٩]، فالمقبول عندهم – ومنهم الزجاج كما سبق – ما تحققت فيه الشروط الثلاثة، والمردود ما تخلف فيه شرط منها .

---

(٩٦) النشر ١٣/١.

(٩٧) في مبحث : العلاقة بين القرآن والقراءات.

(٩٨) ينظر : النحو وكتب التفسير ١٠٦٥/٢ ، ١٠٦٦.

(٩٩) كموقف أحمد بن حنبل، وسفيان بن عيينة من بعض قراءات حمزة، ينظر: تأويل مشكل القرآن ٥٦، ٦٠، والشرح الكبير لابن قدامة ٥٣٨/١، وكذا تخطئة الطبري لجملة من القراءات الثابتة في تفسيره ٢٤٣/١ ، ٥٧٣ ، ١٢٥/٣ ، ١٣٢.

شبهة :

والزجاج حين يقبل قراءة أو يرد أخرى إنما هو لهذه الشروط وليس لمن تنسب إليه من القراء من إحدى المدرستين البصرية أو الكوفية، كما يزعم بعض الباحثين من أن تخطئة الزجاج للقراءة كان من هذا المنطلق، وهو قبول ما كان قارئها بصرياً، وردّ ما كان من قبل القراء الكوفيين ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وذلك بدافع – كما يقولون – العصبية، إذ يقول أحدهم(١٠٠): "والعجب منه وهو يردد دائماً أن القراءة سنة متبعة، أو نحواً من ذلك، ويتخذ ذلك سبيلاً إلى التحذير من قراءة جازت في العربية، ومذاهب البصرية، ولم يرد بها أثر، فهل تراه يعد نحاة البصرة هم النحاة، وقراءهم هم القراء، ولاشيء غير هؤلاء وهؤلاء، ذلك أثر من آثار بصريته، ومظهر من مظاهر عصبيته، ومن هنا وقف من القراء الكوفيين موقف التجهم والتضعيف "(١٠١).

وقد ساق هذا القول بعد إيراده قراءتين: إحداهما لحمزة، والأخرى لعاصم، وكلاهما كوفي قد رفضهما الزجاج .

فأما قراءة حمزة فهي لقوله تعالى: ﴿وَاتَّقُوا اللهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ﴾(١٠٢) بجر الأرحام، عطفاً على الضمير المجرور، دون إعادة الجار، وقد ردها الزجاج، وليس وحده الذي ضعفها، فقد ذهب أكثر المتقدمين إلى منع مثل ذلك(١٠٣)، بل إن أحد أئمة الكوفة وهو الفراء (ت٢٠٧هـ) قال عنه: "وفيه قبح، لأن العرب لا ترد مخفوضاً على مخفوض، وقد كني عنه،

---

(١٠٠) وهو : الدكتور : عبد الفتاح شلبي في كتابه : أبو علي الفارسي.

(١٠١) أبو علي الفارسي ٢٨٥/١ ، وما بعدها ، وينظر فيها : معاني القرآن وإعرابه ٦/٢.

(١٠٢) النساء : ١ ، ينظر : السبعة ٢٢٦ ، والنشر ٢٤٧/٢.

(١٠٣) ينظر: إعراب القرآن للنحاس ٤٣١/١ ، وشرح المفصل ٧٤/٣.

وإنما يجوز هذا في الشعر لضيقه"[١٠٤]، وقال نحواً من ذلك في موضع اخر[١٠٥]، ويقول المبرد عنها: "وهذا مما لا يجوز عندنا"[١٠٦]، وكذا منعها مكي بن أبي طالب (ت٤٣٧هـ)[١٠٧] وأبو علي الفارسي (ت٣٧٧هـ)[١٠٨]، والعُكْبَري (ت٦١٦هـ)[١٠٩].

أفيقال بعد هذا الرفض من جملة من العلماء، بل من كبير أئمة الكوفة وهو الفراء إن الزجاج انطلق برده هذه القراءة من عصبيته ضد الكوفيين ؟!!

وأما القراءة الأخرى التي رواها عن عاصم الكوفي، وقال عنها إنها رديئة[١١٠]، فهي قراءة قوله تعالى ﴿أَمَّن لاَّ يهِدِّيَ﴾[١١١]، بكسر الياء والهاء[١١٢]، وقد أثنى الزجاج على الرواية الأخرى من قراءة عاصم لها، وهي رواية فتح الياء فقال: "وهي في الجودة كفتح الهاء في الجودة"[١١٣]، وذلك أنه

(١٠٤) معاني القرآن للفراء ٢٥٢/١.
(١٠٥) المصدر نفسه ٨٦/٢.
(١٠٦) الكامل ٩٣١/٢.
(١٠٧) الكشف عن وجوه القراءات ٣٧٥/١.
(١٠٨) الحجة للقراء السبعة ٢٢١/٣.
(١٠٩) إملاء ما من به الرحمن ١٦٥/١.
(١١٠) معاني القرآن وإعرابه ١٩/٣.
(١١١) يونس : ٣٥.
(١١٢) وهي الرواية الأخرى، رواية يحيى عن أبي بكر عن عاصم، وليست الرواية المشهورة عنه التي هي بفتح الياء، وهي رواية حفص عن عاصم، ينظر: السبعة: ٣٢٦، والمبسوط ٢٠٠.
(١١٣) معاني القرآن وإعرابه ١٩/٣.

روي عن أبي عمرو قراءة فتح الياء والهاء[114]، وقد استحسنها الزجاج، وقاس جودة قراءة عاصم فتح الياء وكسر الهاء بجودة فتح الياء والهاء، فلم تمنعه كوفية عاصم من قبول قراءته بالرواية الأخرى، بل استحسانها، مما يدل على أنه بعيد كل البعد عن مثل هذه العصبية التي لا تليق بأهل العلم فضلاً عن أئمتهم كالزجاج، ويؤكد ذلك ثناؤه في مواضع كثيرة على قراءات الكوفيين، ووصفه لها بالجودة[115]، وبأنها القياس[116]، وانتصاره لها[117]، وتلطفه معها، وذلك في مواضع ربما اشتدت مواقف غيره عليها بالتضعيف أو التخطئة[118].

إضافة إلى أنه لم يكن يخطئ قراءات الكوفيين فقط، بل وجدناه في بعض ما سبق وغيره يُغلط أو يضعّف غيرها، كقراءة أبي عمر وعيسى بن عمر، وهما بصريان[119].

---

(114) وقد روي عن أبي عمرو – وهو الأشهر – أنه يشم الهاء الفتح ولا يخلصها ، ينظر : النشر ٢٨٣/٢ ، والسبعة ٣٢٦.

(115) ينظر مثلاً : معاني القرآن وإعرابه ٣٥٤/١.

(116) المصدر نفسه ٧٣/٥.

(117) المصدر نفسه ٥٢/٤.

(118) المصدر نفسه ٤٩١/١ ، ٣٤٩/٣ ، ٣٠٠/٤ ، ٢٢١/٥ ، وغيرها من المواضع.

(119) تقدمت شواهد على ذلك، وانظرها: في معاني القرآن وإعرابه ٢٤٠/٣، ٣٦٤، ٤٤٢/٢ ، ٥٠/٤.

خاتمة :

لقد كان كتاب الزجاج "معاني القرآن وإعرابه" مصدراً رئيساً من مصادر توجيه القراءات وتعليلها قبولاً أو رفضاً لمن جاء بعده من أهل هذا الفن .

ورغم تلك الشروط التي حددها الزجاج لقبول القراءات المتواترة إلا أنه ربما خرج علينا في بعض المواضع حين تترجح القاعدة اللغوية أو تقوى لديه، فيضعف - كما مر في الشواهد - قراءة متواترة، بل قد يردها أو يغلطها، وهذا نابع في نظري من أحد أمرين:

أحدهما: ما اكتنف مصطلح التواتر في بداية الأمر من الغموض من حيث الشروط، أو تحديد المعنى، أو النوع، أو القارئ، إذ لم يشع وقتها تسبيع القراءات أو تعشيرها أو نحو ذلك، فكلها قراءات تخضع لمقاييس تلك الشروط حتى تقبل أو ترد.

الثاني: وهو الأخطر في نظري – الانسياق وراء خلل منهجي اعتمده النحاة أدى بهم إلى الوقوع في مزلق خطير، وهو إنزال النص القرآني الكريم، الذي هو أرقى وأعلى درجات الفصيح، والسالم من التحريف والتصحيف ويقاس عليه قراءاته، أنزلوه على قواعدهم العقلية، ومناهجهم المنطقية فترى أحدهم ربما احتج ببيت أو بجزء منه لمجهول القائل، وأغفل ما ثبت من قراءة، وهذا إن قُبل مما كانت اللغة ميدانه فقط، فإنه لا يقبل ممن مزج بين منهجي اللغة والقراءة كأبي إسحاق الزجاج، إذ هو أحد أساطين اللغة وعلمائها، وهو كذلك قارئ مقرئ تلقى القراءة عن شيخه إسماعيل بن إسحاق القاضي الذي رواها له عن أبي عبيد القاسم بن سلام (ت٢٢٤هـ) كما يقول[١٢٠]، إلا أنه رغم ذلك فإن مواقفه حيال القراءات المتواترة كانت متباينة، أدت إلى الحيرة والعجب، فتراه – تارة – ينكر؛ بل يشدّد النكير على من خطأ أو ضعّف قراءة

(١٢٠) معاني القرآن وإعرابه ١/١٨٠.

متواترة، وفي مواضع أخر – ربما – لحّن هو أو ضعّف، أوردَ قراءة متواترة، والذي ظهر لي أن ميله إلى موقف أهل البصرة من القراءات هو الذي أوقعه في مثل هذا التناقض، ذلك أن لهم قراءة يقيسون فيها على ركن صحتها في العربية بما يوافق مذهبهم، أكثر من قياسهم فيها على الركنين الآخرين، وهما موافقتها خط المصحف ورسمه، وصحة سندها .

وهو بهذا الموقف قد غلب المنهج اللغوي على ما هو مُقدّم لدى القرّاء، وهو الرواية من حيث الصحة وعدمها، يقول أبو عمر الداني: "وأئمة القراءة لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة، والأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل، والرواية إذا ثبتت عندهم لم يردها قياس عربية، ولا فشوّ لغة، لأن القراءة سنّة متبعة، يلزم قبولها والمصير إليها"(١٢١).

فلا يسوغ –عندهم- وهو الحق والأسلم – أن ترد قراءة متواترة، أو توصف بما لا يتناسب مع قدرها أو قدر رواتها يقول أبو نصر القُشَيْري: "فما ثبت بالتواتر عن النبي ﷺ، فلا يجوز أن يقال فيه هو خطأ أو قبيح ورديء، بل في القرآن فصيح، وفيه ما هو أفصح .."(١٢٢).

ومهما يكن من خلاف بين مواقف أهل اللغة، وأرباب القراءات، أو من مزجوا بين المنهجين، سواء كان الخلاف جوهرياً أو منهجياً، فإن الذي لا يمكن قبوله بأي حال من الأحوال أن يَعْمَد أحدٌ من أولئك –لاسيما اللغويين- إلى تخطئة بعض ما تواتر من القراءات أو تلحينها بمقاييس لغوية رسمت

---

(١٢١) النشر ١/١٠-١١.

(١٢٢) خزانة الأدب ٢/٢٥٩، والقشيري هذا هو: عبد الرحيم بن عبد الكيم أبو نصر القشيري، فقيه أصولي مفسر توفي سنة ٥١٤هـ، ينظر: هدية العارفين ١/٥٥٩، ومعجم المؤلفين ٥/٢٠٧.

وحددت من قبل، ثم طوّع لها ما خرج عنها، لذا تراهم – أحياناً – "يحتجون للقراءات المتواترة بالنحو وشواهده – وهذا – عكس للوضع الصحيح، وأن السلامة في المنهج والسداد في المنطق العلمي التاريخي يقضيان بأن يحتج للنحو ومذاهبه وشواهده بهذه القراءات المتواترة، لما يتوافر لها من الضبط والوثوق والدقة والتحري، وهو شيء لم يتوفر بعضه لأوثق شواهد النحو"، ومهما يقال في اختلاف درجات تلك القراءات، فإن أقلها درجة – عدا الموضوعة منها – هي – بالطبع – أقوى سنداً، وأوثق رواية من غيرها من الشواهد الأخرى التي بنى عليها اللغويون كثيراً من قواعدهم النحوية وأصولهم اللغوية.

فيجب البعد عن الأحكام القاطعة في المسائل – خاصة القراءات – التي لا تقبل بطبيعتها القطع أو الجزم، وذلك لقيامها على ركن الرواية والسماع. واللغة – كما نعلم – رواياتها كثيرة، وطرقها متعددة، لا يحيط بها بشر.

وعليه فإن المنهج الأسلم – في نظري – يقوم على جواز الترجيح بين القراءات القرآنية، ففيها – كما يقول القشيري – الفصيح، والأفصح، وذلك بتحكيم أساليب العرب المتنوعة، وموازين المعنى، وقبله صحة الرواية وثبوتها بالسند المتصل إلى النبي ﷺ .

وبالمقابل فإنه يقوم – أيضاً- على رفض أي حكم باللحن أو الخطأ على قراءة مهما بلغ من ضعفها وندرتها – فضلاً عن قراءة متواترة – لأنها في أقل الحالات شاهد نطق به فصيح.

المصادر والمراجع

١ - الإبانة عن معاني القراءات، لمكي بن أبي طالب، تحقيق: د .عبد الفتاح شلبي، القاهرة، مكتبة نهضة مصر.

٢ - أبو علي الفارسي، لـ د. عبد الفتاح شلبي، دار المطبوعات الحديثة، جدة، طبعة ثالثة، ١٤٠٩ هـ.

٣ - إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربع عشر، لأحمد الدمياطي البناء، تحقيق: علي الضباع، دار الندوة الجديدة، بيروت.

٤ - الإتقان في علوم القرآن، للسيوطي، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط ثالثة، ١٩٥١م.

٥ - إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، لمحمد بن علي الشوكاني، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٣٥٦هـ.

٦ - إعراب القرآن، لأبي جعفر النحاس، تحقيق: د. زهير غازي زاهد، عالم الكتب، طبعة ثانية، ١٤٠٥هـ.

٧ - إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات، للعكبري، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٣٩٩هـ.

٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة، للقفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٣٧١هـ.

٩ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام الأنصاري، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، طبعة خامسة، ١٣٩٠هـ.

١٠ - البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، دار الفكر للطباعة والنشر

والتوزيع، طبعة ثانية ، ١٣٩٨هـ.

١١ - البدور الزاهرة في القراءات العشر المتواترة، لعبد الفتاح القاضي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠١ هـ.

١٢ - البرهان في علوم القرآن، للزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، طبعة عيسى الحلبي، ط ثانية، ١٩٧٢م .

١٣ - البلغة في تراجم أئمة اللغة، للفيروزآبادي، الكويت، ط أولى، ١٤٠٧هـ.

١٤ - البيان في غريب إعراب القرآن، لأبي البركات ابن الأنباري، تحقيق د: طه عبد الحميد طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٠هـ.

١٥ - تاريخ التراث العربي د. فؤاد سزكين، ترجمة د. فهمي أبو الفضل، ود. محمود فهمي حجازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م.

١٦ - تاريخ العلماء النحويين، للمفضل بن محمد التنوخي، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، الرياض، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المجلس العلمي، ١٤٠١ هـ.

١٧ - تاريخ بغداد، للخطيب البغدادي، بيروت، دار الكتاب العربي.

١٨ - تأويل مشكل القرآن، لابن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، المدينة المنورة، طبعة ثالثة، ١٤٠١ هـ .

١٩ - التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإتقان، تأليف: طاهر الجزائري، عناية: عبد الفتاح أبو غدة، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب.

٢٠ - جامع البيان في تفسير القرآن، للطبري، بيروت، دار المعرفة، ط

ثانية، ١٩٧٢م

٢١ - الجامع لأحكام القران، للقرطبي، تحقيق. أحمد عبد العليم البردوني، دار الكتب المصرية، ١٣٧٣هـ .

٢٢ - حجة القراءات، لابن زنجلة، تحقيق: سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة رابعة، ١٤٠٤ هـ.

٢٣ - الحجة للقراء السبعة، لأبي علي الفارسي، تحقيق: بدر الدين قهوجي، وبشير حويجاتي، دار المأمون للتراث، دمشق، طبعة أولى، ١٤٠٤هـ.

٢٤ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، لعبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٧٩م .

٢٥ - الخصائص، لابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، طبعة ثالثة، ١٤٠٣هـ.

٢٦ - السبعة في القراءات، لابن مجاهد، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف بالقاهرة، طبعة ثالثة.

٢٧ - الشرح الكبير، لعبد الرحمن بن قدامة، مطبوع بهامش المغني لعبد الله ابن قدامة، المكتبة السلفية.

٢٨ - شرح المفصل لابن يعيش، عالم الكتب ، بيروت.

٢٩ - الصحاح، للجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطاء، ط ثانية ١٣٩٩هـ.

٣٠ - صحيح الإمام البخاري، عن مجموع الكتب الستة، نشر: شعبان قورت، دار الدعوة

٣١ - صحيح الإمام مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ط ثانية، ١٩٧٢م، دار إحياء التراث العربي، بيروت

٣٢ - علل القراءات، لأبي منصور الأزهري، تحقيق: نوال الحلوة، طبعة أولى، ١٤١٢ هـ.

٣٣ - العنوان في القراءات السبع، لإسماعيل بن خلف الأندلسي، تحقيق د. زهير زاهد، ود. خليل العطية، عالم الكتب، بيروت، طبعة ثانية، ١٤٠٦هـ.

٣٤ - غاية النهاية في طبقات القراء، لابن الجزري، تحقيق: برجشتراسر، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة ثالثة، ١٤٠٢هـ.

٣٥ - غيث النفع في القراءات السبع، تأليف: علي النوري الصفاقسي، طبع بذيل كتاب: سراج القارئ المبتدئ، مراجعة: محمد الضباع، دار الفكر، بيروت ، ١٤٠١هـ.

٣٦ - فتح القدير الجامع بين فني الراوية والدراية من علم التفسير، للشوكاني، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٣ هـ .

٣٧ - القاموس المحيط، للفيروزآبادي، ط المطبعة المصرية، القاهرة، ١٩٣٥م.

٣٨ - القراءات الشاذة وتوجيهها من لغة العرب، لعبد الفتاح القاضي، مطبوع مع كتاب البدور الزاهرة في القراءات العشر المتواترة للمؤلف أيضاً، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة أولى ، ١٤٠١ هـ .

٣٩ - القراءات القرآنية، تاريخ وتعريف، د. عبد الهادي الفضلي، بيروت، دار القلم، طبعة ثانية، ١٩٨٠ .

٤٠ - القراءات وأثرها في علوم العربية، د. محمد سالم محيسن، القاهرة، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٤٠٤هـ.

٤١ - الكامل في اللغة والأدب، للمبرد، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة ثانية، ١٤١٣هـ.

٤٢ - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، للزمخشري، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الريان، القاهرة، طبعة ثالثة، ١٤٠٧هـ.

٤٣ - كشف الأسرار عن أصول النردوي، تأليف: علاء الدين بن أحمد البخاري، بيروت، دار الكتاب العربية، ١٣٩٤ هـ .

٤٤ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، لمكي بن أبي طالب تحقيق: د. محي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة رابعة، ١٤٠٧هـ.

٤٥ - لسان العرب، لابن منظور، بيروت، دار صادر .

٤٦ - لطائف الإشارات لفنون القراءات، لشهاب الدين القسطلاني، تحقيق: عامر السيد عثمان، ود. عبد الصبور شاهين، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٣٩٢هـ.

٤٧ - المبسوط في القراءات العشر، لأبي بكر أحمد بن الحسين الأصبهاني، تحقيق: سبيع حمزة حاكمي، مؤسسة علوم القرآن، بيروت، ودار القبلة للثقافة الإسلامية، جدة، طبعة ثانية، ١٤٠٨هـ.

٤٨ - المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، لابن جني، تحقيق: علي النجدي ناصف ورفاقه، دار سزكين للطباعة والنشر، طبعة ثانية، ١٤٠٦هـ.

٤٩ - مختصر المنتهى الأصولي لابن الحاجب، القاهرة، المطبعة الأميرية، ط١، ١٣١٦هـ.

٥٠ - المرشد الوجيز إلى علوم تتعلق بالكتاب العزيز، تأليف: أبي شامة

المقدسي، تحقيق: طيار آلي قولاج، بيروت، دار صادر، ١٩٧٥م.

٥١ - معاني القرآن، لأبي جعفر النحاس، تحقيق: محمد علي الصابوني، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، طبعة أولى، ١٤١٢ هـ .

٥٢ - معاني القرآن، للفراء، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، دار السرور، بيروت.

٥٣ - معاني القرآن وإعرابه، لأبي إسحاق الزجاج، تحقيق: د. عبد الجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ.

٥٤ - معجم المؤلفين، لعمر رضا كحالة، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٥٥ - معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار، للذهبي، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، بيروت، طبعة ثانية، ١٤٠٨هـ.

٥٦ - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، لابن هشام، تحقيق د: مازن المبارك وآخرين، دار الفكر، بيروت، طبعة خامسة، ١٩٧٩م.

٥٧ - منجد المقرئين، لابن الجزري، تحقيق د: عبد الحي الفرماوي، القاهرة، مكتبة جمهورية مصر، ١٩٧٧م .

٥٨ ـ النحو وكتب التفسير، لـ د. إبراهيم رفيدة، الدار الجماهرية للنشر، ليبيا، طبعة ثالثة، ١٩٩٠م .

٥٩ ـ النشر في القراءات العشر، لابن الجزري، تحقيق: محمد أحمد دهمان، دمشق، مطبعة التوفيق، ١٣٤٥هـ.

الميمات الثلاثة
(قراءة في شروط الدرس الناجح)

د. محمد السعيد بن سعد (*)

مقدمة

يعتبر التدريس العمل الرئيس للمعلم داخل غرفة الدرس ويعد من أبرز واجبات المعلم .

والتدريس عملية حياة وتفاعل بين المدرس والطلب من وجهة وبين المعرفة بمصادرها المختلفة من وجهة أخراة.

ويوصف التدريس بالعلاقة الفاعلة بين المدرس وطلبته ،بل هي عملية تواصل بينهما بحيث نمو المتعلم المدرس وطلبته ،بل هي عملية تواصل بينهما ،بحيث نمو المتعلم بين الفينة والأخراة ،نتيجة تفاعله مع مجموعة من الحوادث التعليمية العلمية التي تؤثر فيه،هذه العلاقة تؤسس على مجموعة من الأنشطة الهادفة يقوم بها كل من المعلم والمتعلم .

ويرى البعض أن التدريس عملية تربوية مهمة تأخذ في الاعتبار مختلف العوامل المكونة للعملية التعليمية ويتعاون من خلالها المعلم والمتعلم وفق التقنيات محددة يفقها المدرس من أجل تحقيق الأهداف المرجوة .

(*) أستاذ مساعد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة أحمد دراية- أدرار – الجزائر – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة والأدب العربي

والمدرس هو ذلك في مستوى معين (صف)- أمام مجموعة من المتعلمين لها شروطها وفروقها الفردية ،ليعلم مادة معينة ،وهنا يعد وينسق علم واطلع عليه من نظريات في التعلم وطبيعة المتعلم.

إن التفاعل الجيد الواعي والمسؤول بين هذه العناصر" الميمات الثلاثة" مطية إلى تدريس ناجح يؤتي أكله كل حين، محوره أساسا في النظريات الحديثة المتعلم " الميم" ذلك أن الدرس ناجح هو الذي يبدأ بالطالب وينتهي بالطالب ،يبدأ بالسؤال وينتهي به ،كما أن الدرس الناجح يقوم على دعامتين رئيسيتين هما :

١- مهارة المدرس في خلق الإثارة الفكرية في الفصل .

٢- الصلة الإيجابية بين المدرس والملتقي و بينهما وبين المحتوى

هذا يسلمنا إلى القول :إن التدريس يرتكز على العناصر الثلاثة : مدرس ومتعلم ومحتوى فنطرح الإشكالات التالية: من المتعلم الذي نريد؟ ماذا نقدم له؟ بناءا هذا الفعل المسؤول؟

ضمن هذا الاهتمام يندرج موضوع مقاربتنا ،إذ إننا نسعى من خلالها إلى محاولة الإسهام في إيجاد مرجعية تقنية قادرة على ترقية الدرس في بلادنا ، كما نسعى إلى تدليل الصعوبات التي تعترض سبيل المدرس والمتعلم على حد سواء .

ضغطنا في موضعنا في خطة عناصر ها كالآتي :

مقدمــــة / ضمنها الإشكالات

مــــدخــل/ تناولنا فيه مضامين العنوان ،قراءة

موضوع/ جاء في عنصرين

١- عناصر عملية التدريس الرئيسية

٢- شروط الدرس الناجح

خاتمة:

خلصنا فيها إلى أهم النتائج مع مقترحات نراها من الأهمية بمكان في مثل هذا الموضع الخطير.

مدخل:

إن مقاربتنا كغيرها من المقاربات الأكاديمية وضعناها في العنوان ذي شقين : الثابت" الميمات الثلاثة" تركيب خبري يمكن أن تشم فيه رائحة الإنشاء بشكل أو آخر،تركيب مفتوح الدلالة على المستويين : السطح والعمق للعبارة ، من ذلك أننا يمكن أن نقول مثلا : هذه الميمات الثلاثة ......؟ كما يمكن أن يقال نباحث الميمات الثلاثة ؟...........فزئبقيته تجعل منه تركيباً اسمياً وفعلياً في الوقت نفسه .

أما الشق المتغير: " قراءة في شروط الدرس الناجح " أهم ما وفره أنه خصص العنوان الثابت وضيق دائرته إذ حصره في درس (عملية التدريس) ،فالميمات الثلاثة هنا من اختصاص الحقل التربوي التعليمي التدريسي .

فالميمات الثلاثة نقصد بها أهم العناصر عملية التدريس : المعلم ، (مدرس)والمتعلم ومحتوى (المادة) ،كل هذا يذكرنا بنظرية الاتصال والإخبار والاستقبال مرسل (باث،متكلم) ومتلقي (مرسل إليه) ورسالة (محتوى) قراءة : والقراءة هنا دراسة من عناصر التأمل والملاحظة والمباحثة للوصول على شيء وبخالصة وهي مقترنة بمقوم " شروط " أي قراءة حادثة واقعة ،واصطفينا دل " في" الظرفية المجازية ابتعادا عن

"صول" التي قل ما تمس جوهر الشيء والحال أن الجوهرة هو مقصدنا ووجهتنا وصدفنا.

والشرط من الشروط بفتحتين ، العلامة والجمع [١] ،والشروط وإن كان خارجا عن ماهية الشيء ،فهو أساس بحيث يصح ذلك الشيء إلا بتوفره والدرس الناجح هو قطب الدراسة في العنوان وأساس القراءة المرادة، والدرس الناجح " يوهم بالمقابل أي الدرس فاشل، وهذا يدعوا إلى بذل الجهود المضاعفة كل في موقعه للحد من السلبيات التي تعيشها التربية العربية ، والتي كما يقول الدكتور محمد جهاد جمل :" ....أهمها اتساع الفجوة بين ما يجري فقي عرفة الصف ومتطلبات سوق العمل في محيط العمل لا يعلم مداه إلا الله سبحانه ،كذلك فجوة بين القيم الدخيلة والقيم التي تحفظ لنا هويتنا وتؤكد خصوصيتنا ،دون انغلاق أو توقع[١]ولا يحفي على أحد أن:" العملية التعليمية هي إحدى الأعمال المهمة والحيوية في كيان المجتمع وتطوره"[١] وهذا انطلاقا من حجرات الدرس .

أضف إلى هذا إن النظم التربوية في شتى أنحاء العالم تعرف اليوم تطورا مذهلا، مما أدى بهذه المجتمعات إلى بحث عن علاقة بين المعرفة وطرق توصيلها إلى المتعلمين ،* منهم جيل قوي يأخذ بأسباب الحياة المعاصرة ، معتز به ،محافظ على مقوماته و في هذا السياق جاء الاهتمام في السنوات الخيرة - بنموذج التدريس الهادف ،في إطار تحسين الفعل التربوي للفرع من مستوى التحصيل لدى تلاميذنا ،وتحقيق النجاعة والفعالية لمنظومتنا التربوية [١] ،وذلك أننا في زمن التسيير المنهجي والعقلاني .

وقبل أن ننزلق إلى عنصر الموالي كجزء رئيسي في الموضوع نشير إلى أن الدور الذي يمكن أن يقوم به النظام التعليمي في تحقيق التنمية نرسيه في ثلاث نقاط هامة أو ردها المربي عبد العزيز عبد الله جلال وهي[١]

إيجاد قاعدة اجتماعية عريضة متعلمة لضمان أدنى من التعليم لكل فرد، يمكنه من العيش في مجتمع يعتمد على القراءة والكتابة ووسائل الاتصال الجماهيري على مختلف أنواعها.

١- المساهمة في تعديل نظام القيم والاتجاهات ،بما يتناسب والطموحات التنموية في المجتمع ومن ذلك : تعزيز قيمة العمل والإنتاج ودعم الاستقلالية في التفكير والموضوعية في التصرف ونبذ الإشكالية والنزعة الاستهلاكية ،والنزعة العصبية والعدوانية وإطلاق الطاقة الإبداعية للفرد تنمية قدراته على الملاحظة والتجريب والتحليل والتطبيق والتأكيد دور الفرد في الإسهام في بناء مجتمعه ،والمشاركة الفكرية و الاجتماعية والسياسة ضمن إطار حق الآخر بهذا الدور .

٢- تأهيل القوى البشرية وإعدادها للعمل في القطاعات المختلفة وعلى كل مستويات وذلك عن طريق:

أ- التزويد بالمعارف والمهارات والاتجاهات والقيم اللازمة للعمل المستهدف

ب- التهيئة للتعايش مع العنصر التقني .

وردت مقومات من الكلمات والمقومات المفاتيح : القاعدة الإسهام والتأهيل والتزويد والتهيئة كل هذا يدور في تلك المورد البشري والذي يولد من رحم الفصل وقاعة الدرس.

عناصر عملية التدريس الرئيسة : قليل هم أولئك المدرسون الذين يحسنون عملية التدريس ،ومرجع ذلك عادة على عدم فقه نظرية التدريس ، يأتي على رأسها في اعتقادنا أن الإلمام بعناصر عملية التدريس ،والتي ضغطناها في ثلاث: مدرس، متعلم، محتوى، وقبل أن نتولجها نقول :" أن العملية التعليمية

(أي التدريس) هي ما يقوم به المعلم من إجراءات ونشاطات داخل غرفة الصف ، لتحقيق أهداف معينة ومحددة عامة كانت أو خاصة على الرغم مما يشوب هذا المفهوم من تباين عند البحثة [٦]، فنمحن نطمئن إلى هذا وبخاصة في هذا المقام بالذات.

ولعل الهدف من فقه نظرية التدريس هو أن يعرف المعلم كيف ينتقل في أثناء تدريسه عنصر إلى آخر، من جانب النظري إلى الجانب التطبيقي وتوظيف المعلومات ،أي كيف يجعل من طلابه أفرادا متعلمين يستخدمون ما يتعلمون ، ويستفيدون مما يتعلمون وقادرين على إيجاد الدلالات التربوية لما يتعلمون وفائدته التطبيقية .

فالجانب العملي هو جوهر العملية التعليمية ،بل لا فائدة لأية عملية تعليمية إن هي اقتصرت على حشو ذهن الطالب بالمعلومات التي سرعان ما تتلاشى .

إن عملية التعليمية هي التي يسعى دائما وأبدا إلى تطوير طرق الخزن الخبرات المتعلمة ، وتنظيمها في ذاكر ة المتعلم بهدف استرجاعها في الوقت المناسب والإفادة منها في الحياة العملية والهدف العام عملية التدريس هو تخريج طلبة بمعارف غنية، يمتازون بذاكرة منظمة وأفكار مترابطة، ولديهم المهارات العلمية و المختلفة لتوظيفها في خدمة مجتمعهم وخدمة أنفسهم فعن طريق التدريس الجيد يتم تخريج نوعية ذات كفاءة تتميز ،وعن طريق هذه النوعية يتم تطوير المجتمع وازدهاره [٧] دون أن ننسى ما للتنسيق والعلاقات من أهمية كبرى في هذه العلمية الجليلة الشريفة المسؤولة .ولنتوج لأن العناصر العملية التعليمية تباعا:

أولا: الميم الأولى : المدرس : لقد أشرنا فيما سبق إلى أن العملية التدريسية هي: التي تتعلق بما يقوم به المعلم داخل غرفة الدرس وتهدف إلى إيجاد أفضل الطرائق التعليمية التي تحقق الأهداف المنشودة.

ونذكر أيضا بأن المدرس هو ذلك الإنسان المؤهل الذي يقف أمام مجموعة من المتعلمين ليعلم مادة معينة ،أو المؤهل الذي أوكلت له مهمة إيصال المنهج إلى المتعلمين .

فهو إذا عنصر أساس في عملية التدريس ،لأنه بما يمتاز به من كفاءات ومؤهلات واستعدادات وقدرات ورغبة في التعلم وإيمان به يستطيع أن يساعد التلميذ (الطالب) على الوصول إلى الأهداف المرجوة بنجاح ويسر.

ولعله يسمح لنا بحسب التجربة أن هذا الدور الذي يقوم به المدرس،لسلم التدرج ذلك أنه يقل كلما ارتقينا مستوى في العلمية،فحاجة تلميذ المرحلة الابتدائية أو الأساسية إلى المدرس بحاجة تلميذ المرحلة الثانوية وحاجة هذا الأخير إليه تزيد على مرحلة الطالب في الجامعة ونظام التعليم عن بعد ولكننا نقول هذا بكل نحفظ إذ المدرس لا يمكن الاستغناء عنه في أية مرحلة من هذه المراحل .وإن كان ثمة شيء سمح لنا أن نقول هذا هو الاعتماد على النضج فإن الطالب في المرحلة الجامعية يكون أكثر نضج وأقدر على تحمل المسؤولية ،ولديه

(يفترض) من الخبرات السابقة الأكاديمية [٨] وما دور المدرس هنا إلى تنظيم والتخطيط والضبط والتوجيه والإرشاد و المتابعة والتقويم وأنعم به من دور .

وعلى العموم فإن المعلم هو الخبير الذي وظفه المجتمع لتحقيق أغراضه التربوية ،فهم كما يقول الدكتور نعيم": ....من وجهة القيم ،المن على تراث المجتمع ،الثقافي ومن وجهة أخرى هو العامل الأكبر على تجديد

هذا التراث وتعزيزه" وبهذا يضيف "إن المعلم هو العامل المهم جدا في عمليـة التربيـة "ويقـول أيضـا :" إن منـاهج والتنظـيم المدرسـي والأجهـزة تتضاءل أمام هيئة التدريس ،إذا إنها تكتسي حيويتها إلا من خلال شخصية المعلم (٩) يقول عبد العزيز السيد المربي الكبير :" عن المعلم هو العمود الفقري للتعليم ،وبمقدار صلاح المعلم يكون صلاح التعليم ،فالمبادئ الجيدة والمناهج المدرسية والمعدات الكافية ،تكون قليلة الجدوى إذا لم يتوفر المعلم الصالح ،بل إن وجود هذا المعلم الصالح ،بل إن وجود هذا المعلم يعوض في كثير من الأحيان ما قد يكون موجودا من النقص في هذه النواحي(١٠)

ولعل ما يعزز كل هذا أن عظمة المعلمين المشهود لهم بالكفاءة في أي عصر من العصور تخطت حدود عصورهم وانتقلت إلى عصرنا كيف لا وهو رسول ، يخلد اسمه في سجل التاريخ .

يقول الشاعر:

إجعل لنفسك بعد الموت ذكرا فالذكر للنفس بعد الموت عمر ثاني

ويكفي المدرس فخرا لمن امتطى هذا المستوى .

يقول شوقي :

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

ويرى قراقزه :"أنه من أكثر واهم هذه الأركان فعالية " المعلم" حيث يعتبر حجز لزاوية في بنية هذه العملية ،وأي عيب أو خلل في هذا الركن – (أي المعلم) – يعرض العملية التربوية إلى انهيار

ثانيا الميم الثانية: المتعلم : سبق وأن أشرنا أن المتعلم هو الميم المحور في عملية التدريس لخاصة في التوجهات النظريات التربوية والتدريجية ،فيما وجدت الميمات الأخراة إلا

لوجود المتعلم ،كل العناصر العملية التعليمية أساسية كانت أو فرعية في خدمة المتعلم

فالطالب وما يمتلكه من الخصائص عقلية ونفسية و اجتماعية وخلقية وما لديه من رغبة ودافع للتعلم هو الأساس في العملية التعليمية ،فلا يوجد تعلم دون طالب ،ولا يحدث تعلم ما لم تتوفر رغبة الطالب في التعلم ....[١١] وبقدر ما هيم المربون بالتعلم النشط وخصائصه أو صفاته المختلفة بقدر ما افرد اهتماما آخر إلى المتعلم النشط وصفاته المتعددة ، حتى يستطيع كل طالب جعلها كمعايير أو محكات يقيس نفسه بما يقوم به من أنشطة تعليمية ناجحة وتتمثل خصائص المتعلم النشط في [١٢]

١- إنه منتظم في حضور الحصص والفعاليات والأنشطة المختلفة

٢- يستغل أية فرصة تلوح أمامه للنشاط أو التعلم أو الخبرة المباشرة الهادفة

٣- يشارك بفعالية وإجابة في المناقشة أثناء الدرس.

٤- يسلم الواجبات أو البحوث بشكل نظيف ودقيق ومرتب وفي وقتها .

٥- ينتبه دوما يدور من فعاليات داخل الصف مع التركيز .

٦- يقوم بتحمل المسؤولية تعليم نفسه بنفسه .

٧- يقرن التعلم بالعمل بل يفصل التعلم بالعمل.

٨- يقوم بتحمل مسؤولية تعليم نفسه بنفسه.

٩- يسهم بفعالية في العمل الجماعي ويشعر بالارتياح فيه.

١٠- وفي كل هذا يكون أخلاق عالية يتسم بالطموح والتفاؤل والجدية والمثابرة والصبر والثاني والفطنة ،ويتحرى الوقفة الصالحة.

ثالثا: الميم الثالثة: المحتوى ، ومن خصائصه ،الدقة والتركيز والضبط
والترتيب والنظام والتناسب (المستوى) ،إذ يراعي
الأهداف ، والعصر والزمان والمكان والفروق الفردية
وأن تتوفر فيه الهاءات الثلاثة : هادف ،هادئ،هادي ،وهو
لا يقل بأية حال أهمية عن الميم الأولى والثانية.

"و المنهاج بكل ما يتضمنه من الكتب المدرسية المقررة ،والأدوات والوسائل التعليمية والمراجع والمصادر المختلفة والخبرات الصفية واللاصفية ،بدون المنهاج تظل العملية التعليمية الناقصة ومبتورة ،لأن المنهاج هو الذي يحدد معالم الطريق إلى التعلم وبواسطته يتحدد التخصص الأكاديمي والمهارة المراد تعلمها وإتقانها ،وبدون منهاج تظل العملية التعليمية عشوائية * ترفيها المعرفة هنا وهناك فلا ضابط ولا حدود ولا تنظيم للمعلومات ....، والمنهاج الجيد هو الذي يمتاز بحسن الإعداد والتصميم، ويتصف بالخبرات الغنية المنظمة والمتسللة التي تؤدي في مجموعها إلى تحقيق الأهداف التعليمية المنشودة وتشكيل عقل الطالب وشخصيته [١٣] وما ذكر المحتوى إلا ذكرا للكتاب المدرسي كأحد العناصر المنهاج ،إذ ينبغي أن يكون منظما في أفكاره ومعلوماته ،ومتسلسلا في مادته وأجزائه،وان يكون محفزا لا منفرا،غنيا بالمنشطات العقلية التي تساعد الطالب على التعلم، وان يكتسب الطالب من خلاله المهارات الجيدة السليمة والصحيحة حتى على مستوى طبعته وشكله. ولا نبرح العنصر دون الإشارة إلى الطرائق والتقويم.

نظرا للأهمية والمكانة التي تحتلها الطرائق التربوية في العملية التدريسية فقد اشتدّت عناية المربيين في مختلف العصور المربيين في مختلف العصور بالإتقان بمستواها عن طريق تحديد الشروط والمبادئ التي ينبغي مراعاتها في هذه الطرائق ،بل نادوا وبضرورة اصطفاء الطرائق الحديثة التي يجعل

المحرك الأساس والمحور في عملية التدريس هو المتعلم أن أننا نعني بالتعلم لا بالتعليم والتلقين ،وقد أجريت البحوث والتجارب الرامية إلى تحسين طرائق أداء الدرس، وقد كان للمربين المسلمين السبق في ذلك ،أكدوا أهمية الطريقة في التدريس وحددوا المبادئ والقواعد التي ينبغي مراعاتها في التعليم والحوار والمناظرة ويمكن ذكر القواعد الأساسية التي يكاد بجمع عليها الخبراء فقي الميدان قديما وحديثا ومنها (١٤) .

١- تدرج من الملوم إلى المجهول.

٢- التدرج من السهل إلى الصعب.

٣- التدرج من البسيط إلى المركب.

٤- التدرج من المبهم إلى الواضح المحدد .

٥- الانتقال من المحسوس إلى المجرد.

٦- المزاوجة بين العملي والنظري .

على أن الطرائق تختلف باختلاف العلوم والمواد الدراسية، والموضوعات،ومراحل النمو ومستوى نضج المتعلم ،واستعداداته وباختلاف الأهداف.

ومن الطرائق التي عدت فاعلة ونشيطة نذكر: الطريقة الاستجوابية، الاستقرائية، طريقة حل المشكلات ،ولكل طريقة إيجابيات وسلبيات والمحك بالغالب.

وترتبط الطريقة بالوسائل الإيضاحية ،التي دلت الأبحاث والتجارب أنه لا يمكن الاستغناء عنها إدا التدريس الهادف تدعمه الوسائل التعليمية وهي كثير ينبغي استخدامها بصورة هادفة ودقيقة .

أما فيما يخص التقويم كأحد العناصر المهمة في العملية فقدا استرعى هو الآخر اهتمام الخبراء والقائمين بأمور المدرسة،وهو أسلوب نظامي يهدف إلى تحديد تحقيق الفعل التعليمي للأهداف المسطرة ويهدف إلى كشف مواطن الضعف وتداركها واقتراح البدائل والوسائل الناجعة.

وفي مداسنا يندرج التقويم اليوم ضمن ثلاثة مفاهيم مرتبطة :

١- التقويم التأهيلي.

٢- التقويم المعياري.

٣- التقويم التوقعي.

ومن ميزات التقويم الهادف ،الشمولية ،والاستمرارية.

لنذر هذا و نتولج الشروط على الرغم من أن ما قدمناه كان أرضية خصبة لما سنذكره.

شروط الدرس الناجح :إن الحديث عن الدرس الناجح ينفصم عن عناصر العملية التدريس،لأن أي موقف تعليمي لابد أي يشمل على عناصر أساسية هي عينها الإجراءات التدريسية التي يقوم بها المعلم داخل حجرة الدرس ومن هذه العناصر:

١- جذب الانتباه (GANING ATTENTION) ، العمل على لفت نظرا الطالب إلى الدارس وحثه على الاهتمام والإصغاء والتركيز.

٢- **إعلام المتعلم بالهدف** :تحفيز على العمل والمثابرة طوال فترة التعلم

٣- استثارة الخبرات السابقة للمتعلمين :يرتكز على الأسئلة التعليمية في مقدمة الدرس .

٤- **عرض المادة التعليمية وشرحها** :وهنا مربط الفرس ،وبيت القصيد ، بحيث تظهر مهارة المدرس في التبسيط وجلب الانتباه والتشويق ودفع الطالب للمناقشة والمشاركة الإيجابية وتقنية استعمال الأسئلة والوسائل .

٥- **تزويد المتعلم بالإرشادات اللازمة** المساعدة على الفهم في اقصر وقت ممكن وتكليفه بأمور.

٦- **استدعاء أداء المتعلم بتغذية راجعة إعلامية** : وقوف الطالب على حقيقة ما قام به،لتعزيز مواطن القوة والعمل على تدعيمها ،وتدارك نقاط الضعف .

٧- **تزويد المتعلم بتغذية راجعة إعلامية** : وقوف الطالب على حقيقة ما قام به،لتعزيز مواطن القوة والعمل على تدعيمها ،وتدارك نقاط الضعف .

٨- تقويم أداء المتعلمين دور الاستجوابات والفحوص ،دورية،نظرية أو عملية،يومية أسبوعية ،شهرية ،فصلية ،سنوية(١٥)

فمن جهة المعلم (المدرس) يمكن أن نقول :إن من أهم ما يسهم في نجاح العمل التدريسي :

- كفاءة المعلم ،فإن العملية تؤتي أكلها إذا تعهدها مدرسون يملكون من الكفاءة والموهبة الملائمة .

- فقه نظريات التعلم: كعلم نفس الطفل،والأهداف التي ترجى من العملية ،واعتماد الطرائق الحديثة بدءا بالوسيلة إلى تقويم .
- ضرورة الإعداد الجيد للمادة كيفية عرضها ،طرح الأسئلة ، التعامل مع المواقف بحسب تنوعها .

وقد أشار الباحثون إلى مواصفات الطريقة التدريسية الناجحة ،ومنها :

- الفاعلية في إحداث التعلم الهادف.
- تساعد على أن يتعلم الطالب بنفسه تحت توجيه وإشراف الأستاذ .
- جعل المتعلم يبحث ويفكر الطالب بنفسه تحت توجيه وإشراف الأستاذ .
- جعل المتعلم يبحث ويفكر أكثر مما يتذكر فقط .
- لها أهداف تعليمية واضحة تخدم الأمة ومبادئها وطموحاتها .
- تشمل أساليب تقويمية متنوعة وواضحة ومحددة .
- أن تأخذ بعين الاعتبار الفروق الفردية .
- أن تكون مثيرة لاهتمام ،المتعلم وتبعث فيه الرغبة.
- أن تنمي الاتجاهات الإيجابية والأساليب الديمقراطية في التعاون والمشاركة في الرأي .
- الاستناد إلى أسس المبادئ الفنية : التعلم بالملاحظة ، الممارسة .

- تأكيد اكتساب الحقائق والمعارف والمهارات لا لذاتها ولكن كوسائل لتحقيق أهدافه عليا
- تراعي استثمار جوانب الترابط بين المحتوى المجالات المعرفية .
- تساعد على نمو الشخصية المعلم والمتعلم على سواء،تطورا وإبداعا .
- تثير حب الإطلاع لدى الدارسين محب العلم والعلماء.

ولن يكون هذا إلا بأمور نوجزها فيما يلي: (١٦) :

- أن يكون سلوك المعلم ربانيا وتفكيره .
- أن يكون مخلصا لع لمه،لوطنه ،لأمته الإنسانية.
- أن يتحلى بالصبر والأناة.
- أن يكون دائم التزود بالعلم والمدارسة له.
- أن يكون متفننا في توزيع الأساليب .
- أن يكون قادرا على ضبط والسيطرة على الطلاب.
- أن يكون واعيا للمؤثرات والاتجاهات العالمية.
- أن يكون عادلا بين طلابه.
- الخاتمة : لقد أكدنا على أن العناصر الأساس في عملية التدريس هي الميمات الثلاثة :

١- مدرس: (Teacher).

٢- متعلم : (Student) .

٣- محتوى(منهاج) : (Curriculum).

وفي ذلك طلابنا في غير حاجة إلى تجميع المعارف وتكديسها بمقدار ما هم بحاجة إلى أن يجدوا الاستخدام الأمثل لقدراتهم وطاقتهم ،ويعرفوا سبل تنميتها ،وأن يمتلكوا القدرة على التعامل مع بيئتهم ومجتمعهم وفهم دورهم في الحياة .

وقديما أسلم ابن خلدون بنظرياته التربوية وأيد موقفه من الطريقة العقيمة يقول :"أعلم أن التلقين العلوم للمعلمين إنما يكون مفيدا على التدريج ....[١٧] وذلك تحت عنوان طريقة التعلم .

ويقول الشهيد المجاهد رضا حوحو في حق الدين يفقدون أساليب التعلم العليم الحديثة "...........ولا يفتأون يرهقون طلابهم بحشد المعلومات ، ويطالبونهم باستظهارها دونما فهم....."[١٨] .

هذا وحسبنا ان نذكر بالعوامل المساعدة على الحصول التعلم الناجح والتي منها ،الحفظ الفهم،الاسترجاع ،تطبيق المادة المتعلمة ،المجهود الموزع والمجهود المستمر،الطريقة الكلية والطريقة الجزئية التعلم الجمعي والتعلم الفردي.

فعملية التدريس أولا وآخرا عملية تأخذ في الاعتبار مختلف العوامل والعناصر المكونة للعملية ويتعاون من خلالها المدرس والمتعلم والقائمون على هذه العملية من قريب أو من بعيد على تحقيق الأهداف المرغوبة بإخلاص.

الهوامش

(١) ينظر المصباح المنير ،الفيومي ،مادة "ش،ر،ط"ص١٦٢ ،وكذلك مغجم العربي الأساس ،ص٦٨٠

(٢) تعميق عمليتي التعليم والتعلم بين النظرية والتطبيق (دراسة ميدانية وبحوث تطبيقية) ،محمد جهاد جمل ،دار الكتاب الجامعي،الإمارات العربية المتحدة،ط١ ،١٤٢٢، ٢٠٠١، ص١٣

(٣) المنهاج التعليمي والتدريس الفاعل ،سهيلة الفتلاوي ،دار الشروق ،عمان ، الأردن ط١ ، ٢٠٠٦ ص٢١

(٤) نموذج التدريس الهادف(أسسه وتطبيقاته) محمد الصالح حثروبي ،دار الهدى عين ميلة – الجزائر ص٠٥ .

(٥) تعميق عمليتي التعليم والتعلم ،سابق،ص١٦-١٧.

(٦) ينظر،النظرية في التدريس وترجمتها عمليا ،أفنان نظيرة دروزة ،دار الشروق،عمان ،الأردن ط١، ٢٠٠٠، ص٣٥ .

(٧) نفسه ص٣٤.

(٨) نفسه،ص ٤٤.

(٩) المدخل إلى التربية والتعليم ،عبد الله الرشدان ونعيم حعنيني ،دار الشروق ،عمان ،لبنان ،ط٢، ٢٠٠٢، ص ٢٩١ .

(١٠) نفسه ،ص ٢٩٢.

(١١) النظرية في التدريس ،السابق ،ص٤٣.

(١٢) التعلم النشط (بين النظرية والتطبيق) ،حوادث أحمد شهادة دار الشروق ،عمان،الأردن ط١،٢٠٠٦، ص٧٢ -ص٧٤ .

(١٣) النظرية في التدريس نسابق ،ص٤٤.

(١٤) نموذج التدريس الهادف السابق ،ص٤٥.

(١٥) ينظر في كل هذا النظرية في التدريس ،سابق ،ص٤٥-٥٠.

(١٦) بنظر: أصول التربية الإسلامية وأساليبها ،عبد الرحمان النجلاري، دار الفكر دمشق ،ط١ ١٣٩٩، ١٩٧٩، ص١٥٥-١٥٩.

إهـــداء بعـــنـــــوان
(إن التـعـلـم منهـج ونــــشـاط)

شعر الأستاذ الدكتور جدودت أحمد سعادة

قالــوا التعلــم للحيــاة نشـــاط		قلــت النشــاط تعلــم وصـــراط [1]
فيــه المــدارس شعلــة وخليـــة		كالنحــل ينظــم والنظــام قــراط
تلمــيذ يرســم للتعلــم ومنهجا		وعلــم منـهاج فيــه محـــــاط
تخطــيط وتنفــيذ يبقــى واقعــا		فيــــه التعـــاون سقفها وبلاط
طـــلاب نــادوا للنشــــاط بلهفـــة		حيـــث المراس حروفهم ونــقاط
عصــف العــقول إثــارة ومنـــارة		لـــب النقــــاش حـصاد أنـواط[2]
في اللعـب أدوار وطـــرح تساؤل		للطفـــل فيــها مـوقــع ونشــاط
والقصــة الكبـرى ســتلاح فاعــل		تلميـــذ يـروي الحديـث يحـــاط
مجموعـــة تسـعى لحل قضــية		أخـــرى تحـاور والحوار سيــاط
والقــدوة الفضـــلى شعار معلـــم		في الدرس أو في البحث لا يشتاط
ودراســـــة الحالات أصــل تفاعل		في الصف دوما والجميع مناط [3]
الـقــــاء كـان مع القديـــم محببا		يونـــــان والرومان والأنـــباط
واليـــــوم نشهد في العلوم تطورا		تعديـل إلقـــــاء الدروس ربــاط

---

[1] - صراط: نهج أو طريق

[2] نواط :أوسمة أو جوائز

[3] مناط: له دور او عمل

طفل الآخرين يحاكي الآخرين بنشوة		ورفيقه في الدرب كما يحتاط
هذا الكتاب معارف ومناشط		فيه الفوائد للجميع سراط [٤]
فيه المدارس والبحوث تكامل		والجامعات سباقها أشواط
أهدي الكتاب إلى النشيط مؤكدا		إن التعلم منهج ونشاط

4 سراط: سبيل

ملاحظة :الكلمات التي تحتها خط في القصيدة تحمل عناوين أبواب أو فصول أو موضوعات مهمة في الكتاب التعلم في النظرية والتطبيق

مفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشرين في مصر

د. فاطمة يوسف محمد (*)

مدخـــل :

تعد البدايات الأولى لمعرفة مسرح الأطفال من خلال المسرح المدرسي الذي أتى بفكره وفنه الفنان زكى طليمات عام ١٩٣٧م بعد عودته من بعثته في لندن. وكان هذا المسرح قاصراً على طلاب الثانوية لاكتشاف المواهب الفنية وصقلها ورعايتها .. وكانت أيضا منفذا لتقديم مسرحيات لكبار المؤلفين هدفها الوعظ الديني أو الأخلاقي .

وبعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م اهتمت الدولة بالفن المسرحي والفرق المسرحية التي دعمتها ماليا وتشجيع الكتاب على التسابق في الكتابة المسرحية، كل ذلك من أجل دعم مبادئ الثورة الستة التي ناشدت الدولة الشعب الإيمان بها* ...

ومن ثم كان من الضروري أيضا أن تهتم الدولة بالأطفال، وتخصهم بمسرح لتحقيق أهدافها في تكوين ثقافة الطفل في الطاعة والولاء للدولة والكبار، فأنشئ أولاً مسرح العرائس ١٩٥٧م وذلك ضمن خطة الدولة بعد الثورة للنهوض بالحركة المسرحية كواجهة حضارية للمجتمع المصري،

(*) أستاذ النقد الأدبي المسرحي المساعد بكلية التربية النوعية – جامعة بنها

* انظر : فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر من الفترة ١٩٥٢م : ١٩٧٠م. الفصل الثاني ..الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢م.

وظهر أول عرض مسرحي على مسرح العرائس في ١٩٥٩م . وكانت معظم الأعمال المسرحية تتناول قيم الطاعة بالأمر والنهي وقيم أخلاقية وسلوكيات التي اعتبرت أهم القيم حينئذاك .

" لقد أنشئ مسرح الطفل بعد الثورة بمعرفة الدولة ولتحقيق أهدافها في تكوين الثقافة في خدمة التوجه السياسي، ومن بين هذه الأدوات الثقافية، كان مسرح الطفل الذي استغل منذ عام ١٩٦٠م باعتباره عاملا مؤثرا في طبيعة التكوين السياسي المستهدف، حتى يتم تشكيل الأطفال والشباب وفق التصور السياسي الجديد "[١] .

ورأي آخر يؤكد المعني :

" من أهم الملاحظات الخاصة بتكوين الاتجاهات النفسية الاجتماعية للطفل، أنها ترتبط بواقع الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأيديولوجية، وتتمشى مع مرحلة التطور التي يجتازها المجتمع وأنها تعتبر أحد نواتج عملية التنشئة الاجتماعية. وتؤثر كل من الأسرة والمدرسة في تكوين هذه الاتجاهات، كما أن التجارب الشخصية في المواقف الاجتماعية تلعب دورا هاما ي تكوين الاتجاهات، كذلك تلعب عملية التوحد مع الشخصيات والنماذج الاجتماعية أثناء اللعب دورا هاما في اكتساب وتبني بعض الاتجاهات النفسية "[٢]

وحين شرع كتاب الأطفال الكتابة لمسرح العرائس أو مسرح الطفل لم يكن لديهم الأفكار أو القيم التي ينبغي أن يتناولونها في أعمالهم الدرامية، يقال

---

[١] حمدي الجابري : مسرح الطفل في الوطن العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ ص ٨٢ .

[٢] إبراهيم محمد بعلوشه : الفن الشعبي وأره في التكوين النفسي للطفل. الهيئة العامة للاستعلامات. القاهرة ١٩٨٣م ص ٩.

لم يكن لديهم حرفية الكتابة أو أصول الكتابة للطفل، ومن ثم كان ملجأ كتاب الدراما للطفل مكتبة كامل الكيلاني رائد أدب الطفل في مصر والعالم العربي، وغاصوا فيما استلهمه الكيلاني من عيون التراث من قصص شعبية وأساطير .. وغيرها، وتم إعدادها إعداداً مسرحيا وتقديمها للأطفال، بعضها على مسرح العرائس والبعض الآخر للمسرح البشري.

لقد رأت تلك الأقلام أن مسرحة القصص هي المعين الأيسر لتقديم العديد من المسرحيات لتغطية المواسم المسرحية، بل والأسهل تأليفا والأكثر استهواءً للأطفال، باعتبار أن هذه القصص قد قصها الكبار عليهم للتسلية ولنمو خيالهم، ونالت إعجاب الأطفال، ومن هنا رأى كتاب مسرح الطفل، أن تجسيد هذه القصص بشخصياتها إلى فعل وحركة وحوار منطوق وتضافرها مع التقنيات الجمالية للمناظر المسرحية. سوف تشترك جميعها في تكوين فنى متكامل قد يساهم مساهمة فعالة في نمو خيال الطفل، وفي نمو شخصيته نتاج التفاعل الحي مع العرض المسرحي .

وعلى هذا نهل المسرحيون من قصص كامل الكيلاني مسرحياتهم لما تتميز به من خيال وشخصيات مغواره، وأخرى خارقة محببة للأطفال، كما وجدوا البديل عن التأليف والمادة الفنية الغنية خاصة لمسرح العرائس الذي يسمح بآلياته التكنيكية أن يقدم تلك القصص الخيالية، بل يمكن القول إغراق الطفل في الخيال .

ومع هذا الرأي يقول حمدي الجابري :

" لابد وأن ندرك أن الظروف التي قدم خلالها هذا المسرح ومنها : خضوعه تقريبا للمصادفة وعدم الثبات وغياب التخطيط وكلها تؤكد أنه رغم أن تعرف الطفل على المسرح إلا أنه قد تم متأخرا، فإنه في الوقت نفسه لم

يكن تعرفا صحيحا أو صحيا، حيث قدم له دائما المسرح بشكل ناقص لا يفيد بل يضر في معظم الأحيان، وذلك بعدم خضوعه لدراسات عالم الطفولة الحديثة في مجال التربويات والعلوم النفسية. (١)

والباحثة لتخصصها في مجال دراما الطفل سعت في هذا البحث إلى تقديم دراسة مجملة حول مفاهيم الكتابة لأعمال مسرحية قدمت على مسرح الطفل في النصف الثاني من القرن العشرين، ثم مفاهيم وتوجهات كتاب مسرح الطفل اليوم مع بدايات القرن الواحد والعشرين، وقد تم ذلك في ثلاث خطوات على التوالي :

الخطوة الأولي : مفاهيم الكتابة لمسرح الطفل في النصف الثاني من القرن العشرين.

الخطوة الثانية : مفاهيم الكتابة لمسرح الطفل في بدايات القرن الواحد والعشرين .

الخطوة الثالثة : تحليل عملين مسرحيين قدم للأطفال على مسرح الطفل وتناول فيهما قضايا معاصرة وهما :

أ. مسرحية " مؤتمر الحيوانات " إعداد : يسري خميس .

ب. مسرحية " حلم بكرة " تأليف : إبراهيم محمد على .

أولا : مفاهيم الكتابة لمسرح الطفل في النصف الثاني من القرن العشرين :

(١) مسرح الطفل في الوطن العربي – المرجع السابق ص ٨٣

لقد تعرفنا بأن الكتاب الذين توجهوا للكتابة لمسرح الطفل نهلوا من قصص كامل الكيلاني مضامينها الأدبية، وأعدت للمسرح كما نصها القصصي ومنظورها الفكري والفني التي غالبا لم تقم على سبر علمي لسيكولوجية الطفل، ولم تعتمد على نتائج المخابر التي تدرس احتياجات الطفل التربوية والنفسية والتعليمية، وتناولوا القصص التراثية في إبداع الشخصية الخارقة وجعلها تتصرف وكأنها شخصيات واقعية بعضها يسلك الخير والبعض الآخر يسلك الشر – بعضها يحقق الانتصار وبعضها يقع في الهزيمة .

إذاً هؤلاء الكتاب مع بداياتهم الأولى لم يبذلوا أدنى جهد في البحث والانطلاق نحو التراث وفتح آفاق جديدة واستلهام المزيد من القصص والحكايات، فتقاعس الأمر على مكتبة الكيلاني بحجة أن هذه القصص قد استهوت الأطفال واستأثرت بانتباهم بغزارة أحداثها المشوقة وشخصياتها الخارقة وسلوكياتها الشائعة بين البشر، والتي منحتها القوة الخالدة، وقد تم ذلك دون الدراية الواسعة بالدراسات الحديثة لعالم الطفولة. ولكن غالبية المؤلفين خلعوا عن عاتقهم هذه التبعات والدراسات وجنحوا للأيسر سبيلا، فقد انطلقت الحركة المسرحية لمسرح الطفل في مصر دون أن يراعي المسرحيون أن يذهبوا إلى العيون أو المصادر لمزيد من الإضافة للطفل، ولكن أرادوا أن يأخذوا ما هو جاهز من أدب الكيلاني غافلين أو متغافلين عن الفرق الجوهري بين كتابة القصة للأطفال وكتابة المسرح، وهو فرق – لو يعلمون – كبير، إن حجر الزاوية في المسرح هو الدراما، أي أحداث صراع وبناء شخصيات وحوار مشدود متوتر يصل مداه كأننا نقرأ شعراً، إلا

أن المسرحيين أخذوا القصة من الكيلانى وادعو بعد أن صبغوها ببعض المساحيق الملونة أنها مسرحية جديدة .

إن الكيلاني عندما كتب للأطفال كانت تحذوه النوايا الطيبة والإخلاص التام، ولكنها لم تنل الاهتمام بفن العلوم المستجدة في عالم الطفولة والتعامل معها، وتسكين مراحل نموها، وكيفية مخاطبتها، وتنقيتها من بعض الشوائب التربوية والسلوكية. ذلك لأن إنتاج الكيلاني جاء في فترة زمنية لم تنل حظا من انتشار هذه الدراسات، ولكننا في الخمسينيات والستينيات لا يمكن أن نغض البصر والعقل الواعي عن تجاهل المسرحيين الذين ولجوا هذا الميدان دون أن يأخذوا في اعتبارهم منجزات علم الجمال الحديث وعلم النفس التربوي وفنية مخاطبة الطفل مسرحيا .

ورغم ذلك فقد حققت بعض الأعمال المسرحية نجاحا جماهيريا لعوامل الإبهار المرئية التي قدمت بها هذه العروض، بتوظيف عنصر الأحداث الخارقة بأسلوب خيالي ليحلق الطفل بخياله إلى آفاق رحبة، وبناء الشخصيات ذات البطولة والقوي الخارقة لتحقيق الخير والانتصار على الشر، ولكن هذه الأحداث والشخصيات اللامنطقية تجعلنا نتساءل .

هل يمكن أن تكون هذه الشخصيات قدوة للطفل المتلقي ؟! علما بأن الأطفال عند تلقي مثل هذه العروض المسرحية يكونون أقرب إلى الحالة الاندماجية مع الأحداث والشخصيات التي غالبا فيها الهروب من الواقع. فهذه الاندماجية والتفاعل الحيوي بين المتلقي والعرض له التأثير الفعال على ردود أفعالهم.

" إن الأطفال يضعون أنفسهم داخل المواقف ويعيشون في الجو الانفعالي الحقيقي للعمل كأنهم هم الأبطال التي تجسد هذه الأحداث والواقف الخارقة"(١)

ومع هذا الرأي سيتولد مردود نفسي للطفل له التأثير السلبي علي تكوينه كما جاء هذا الرأي :

" إن الطفل يميل للحكاية الخرافية، رغم الأحداث الخارقة والمهولة التي تصاحب أحداث الحكاية، نجده يحب سماعها ويستطيع إعادتها أكثر من مرة، وأن لم يتبلور الأثر النفسي في اللحظة التي تسرد فيها الحكاية على الطفل نجد ذلك الأثر قد ارتسم في مخيلته لتظهر له صور ما سمعه في الحكاية عندما ينفرد في حجرته. أو في مكان مظلم، وهذا ما يدعونا إلى الحرص الشديد عند سرد الحكايات الخرافية والشعبية وخاصة ما يحتوى منها على أحداث خارقة ويتعرض لأشكال العفاريت والجان وما شابه ذلك ؟ فمثل هذه الحكايات إذا ألقيت على مسمع الطفل يجب أن تنقي من كل ما يثير فزع الطفل " (٢)

فالعرض المسرحي بتقنياته الفنية من ديكور وإضاءة وملابس وموسيقيا وحيل مسرحية تنقل الطفل من عالم الواقع إلى عالم خيالي أسطوري يبهرهم بأحداثه ويسعدهم أن يتعايشوا، فيه إلا أن هذا العالم عالم غير صحي يعلم الأطفال الهروب من الواقع، ولأننا نتساءل هل استطاع هذا الخيال من السعي نحو رسم صورة لمستقبل أفضل للطفل ؟ ! صورة تحلم بها من أجل تحقيق الذات والحياة العادلة له ولمجتمعه، وليس مجرد خيال مطلق يحمل الطفل إلى

(١) أحمد نجيب : الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧م ص ٨٩ .
(٢) الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل : مرجع سابق ص ٤١ .

رحلات مبهجة ومغامرات خارقة في عالم سحري بعيدا عن عالمه الـواقعي الحقيقي.. قد يكون هذا العالم الخيالي له المردود النفسي علي تكوين شخصية الطفل فيما بعد .

كما إننا سنجد الإجابة بإعادة القراءة للنصوص المسرحية التي قدمت في ذلك الحين على مسرح العرائس أو مسرح الطفل البشري ودراستها وتحليل مضامينها.(*)

فالخير ليس هو كل عمل طيب أخلاقي أو في عيون الطفل لا يتحقق إلا بهذه الشخصيات الخارقة، كما هو أيضا ليس كل فعل سلوكي ينال به الطفل الرضا من الكبار. كما أن الشر ليس هو بسوء أفعاله الشريرة الخبيثة التـي تخالف الكبار بعدم الطاعة وعدم الولاء لأحكامهم، كما هو أيضا ليس ذلـك الشر الذي تصوره الحكايات الخرافية والأساطير، فإن هذه المفـاهيم التـي تعامل معها مسبقاً في بدايات مسرح الطفل، واليوم لا ينبغي أن يبقي الحـال على ما هو عليه في الوقت الحاضر، بل ينبغي أن تتبدل هذه المفـاهيم، وأن تتعامل مع الخير والشر بالمفاهيم المعاصرة من أجل المستقبل. فقد أصـبح الخير هو كيفية تحقيق العدالة والحرية للشعوب والتسامح والتعايش السـلمي من أجل التنمية والتقدم. والشر هو كل من يناهض الشعوب النامية في حقها في حياة حرة كريمة، الشر هو التسابق على امتلاك أسلحة الـدمار الشـامل للحروب والقتل والإبادة .

(*) انظر : فاطمة يوسف : أطفالنا والدراما المسرحية، مركز الإسكندرية للكتاب. الإسكندرية ٢٠٠٦ مع الدراسة التحليلية للنصوص المسرحية التي قدمت منذ نشأته في مصر مع بيلوجرافيا عن هذه النصوص وكل ما قدم من ١٩٦٥م : ١٩٩٠م .

لقد اتسعت في الحاضر مفاهيم الشر التي يتلمسها أطفالنا من وسائل الإعلام عن القوى العظمى الشريرة التي تمارس أفعال القهر والاستغلال والهيمنة على الشعوب النامية، لقد أصبح الصراع الدرامي ليس بين الخير والشر بقدر ما هو صراع سياسي واقتصادي صراع من أجل البقاء، هذه الصورة التي يستقرأها طفل اليوم من وسائل الإعلام أولى لكُتَّاب الدراما للأطفال أن يبروزا مبرراتها دراميا بأن نرسم صورة لطفلنا عن سبل التحدي والمواجهة لهذا الشر المستحدث المعاصر، وليس من المنطق إخفاءه أو إغفاله، فالطفل يرى ويسمع من وسائل الإعلام على مدار الأربع وعشرين ساعة، إن تقديم هذه الصور للشر المعاصر الذي يتحكم في واقعنا اليوم، ربما لو أننا حصنا أطفالنا في المستقبل برسم صورة هذا الشر الحقيقية في الأعمال المسرحية بأغراضه ومفاهيمه يمكن لطفل اليوم أن يكون أكثر حرصا منه وأكثر تحديا له في الغد وأكثر استعدادا للصدام مع هذا الشر الذي يتربص لأطفال الحاضر ورجال المستقبل.

إن الطفل في حاجة مثل البالغ في رؤيته للواقع في الأعمال الأدبية والفنية التي تقدم له والتي تنسجم مع تصوراته واهتماماته العلمية وتطوراته النفسية والجسمانية، بل وتطوراته الاجتماعية والسياسية .

" إن الطفل قادر على تذوق ما يكتب من أجله داخل الأشكال والأجناس الأدبية من قصيدة وقصة ومسرحية. وكل الأشكال والأجناس الأدبية

المعروفة قابلة بدون شك للتكيف مع حاجات الطفل واستعداده للتلقي والتذوق". [1]

إذا ما يقدم على خشبة المسرح للطفل لا يتم لمجرد التسلية والتحليق بالخيال إلى آفاق أبعد من الحقيقة والواقع، ذلك أن مهمة المسرح الأولى هي أن يرى الإنسان واقعة بقضاياه ومشاكله وإدراكه لهذا الواقع يجعل له دورا في تغييره .

رغم ما سبق قوله إلا أننا لا نضع جميع ما قدم على مسرح الطفل في قفص الاتهام، بل هناك أعمال ظهرت مع بداية الثمانينيات تتناول قضايا الصراع العربي الإسرائيلي من خلال شخصيات رمزية(*) وأعمال تدعو إلى المقاومة ضد المحتل وخاصة مقاومة الأطفال لمغتصب الوطن. هذه الأعمال قد تجسدها الشخصيات البشرية أحيانا، أو شخصيات عرائيسة محببة للأطفال وخاصة بالأقنعة، ومن أمثلة هذه الأعمال " التعلب فات" "الأرانب" التي تدعو كل منهما إلى الوحدة لمواجهة خطر العدوان .

فالمسرحيات التي تتناول الصراع بين الخير والشر وتنتهي بنهايات سعيدة أصبحت لا تتلائم مع واقع الواحد والعشرين .. وذلك أن الإنسان البالغ يدرك أن النهايات السعيدة هي غالبا خيالات، أما الأطفال فإننا في أشد الحاجة إلى إدراكهم هذه الحقيقة المرة التي نعيشها في زماننا الذي اختفت منه السعادة بفعل الشر المستحدث .

---

(1) وينفرد وارد : مسرح الأطفال . ترجمة محمد شاهين الجوهري – الدار المصرية للتاليف والنشر والترجمة القاهرة ١٩٦٦م.

(*) انظر ، أطفالنا والدراما المسرحية، فاطمة يوسف مركز الإسكندرية لكتاب الإسكندرية ٢٠٠٦م دراسة تحليلية للنصوص الدرامية التي قدمت علي مسرح الطفل في مصر من ١٩٦٥م : ١٩٩٠م .

ورغم هذا المطلب إلا أن مازال هناك بعض قادة لمسرح الطفل لا يتفـق مع هذه الرؤية مؤكدين :

" أن الأطفال سيكتشفون كل شيء عن الحياة مستقبلا، وعلى ذلك فمـن الخير أن نتركهم يستمتعون بطفولتهم " [1].

وفريق آخر يرى أنه من الواجب أن نحمي أطفالنا من الواقع أطول مـدة ممكنة مؤكدين رأيهم في هذه المقولة :

" إن الفائدة النفسية لهذا الوضع تكمن في تعلم الطفـل التفـاؤل، ومـن المحتمل أن يصبح الأطفال المحميون. هؤلاء لدي النضج أكثر ثقة بالنجـاح، وأكبر مثابرة وإيجابية إزاء الحياة، هذا بالطبع لو تحملوا الصـدمة العقليـة والعاطفية التي تصحب اكتشافهم أن الحياة لا تسير دائما في الطريق الأمثل، هناك لاشك فائدة في أن تكون نظرة الإنسان حية ومتفائلة. "

كما يرى بعض الباحثين :

" إن الأطفال في حاجة إلى أن يستعدوا للحياة الحقيقية، يجب أن يكونـوا واقعيين وعمليين، يجب أن يعلموا أن الحياة تجلب معها مساوئ ومخيبـات الآمال، كما أنها لا تهب النجاح والمفاجآت السارة. " [2]

هذه المجموعة من المنظرين يقترحون من وقت لآخر نهايات سعيدة بين الحين والحين مع جرعة كافية من الواقعية، ذلك أن المشرع له دور أساسي في تكوين شخصية المتلقي .

وهنا يأتي رأي حمدي الجابري :

---

[1] م. جولد برج : مسرح الأطفال فلسفة وطريقة. ترجمة جميلة كامل – المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٥م ص ٩٢ .

[2] المرجع السابق ص ٩٢.

" إن للمسرح دوراً أساسياً مقصوداً من ورائه بناء وتشكيل شخصية المشاهد وتنمية قدراته العقلية والعاطفية واللغوية والجمالية" والأخلاقية [1] ويتصل رأي الجابري برأي الهيتي في هذا الأمر .

" إن هذا المسرح يضع المرايا أمام الأطفال ليروا من خلالها واقعهم ويدفعهم إلى أن يدركوا أن لهم دوراً في تغيير ذلك الواقع يقودهم إلى التفكير واحترام المثل النبيلة والالتزام بها، وازدراء المفاهيم البالية وإشباعهم بروح الكفاح، وإدخال الجمال إلى حياتهم وإعدادهم لأن يكونوا طاقات خلاقة منتجة ". [2]

إذن إدراك المؤلفين والباحثين أهمية دور المسرح في بناء شخصية الطفل، وبأنه أحد أدوات تشكيل ثقافة الطفل باعتباره أكثر الفنون اقترابا من وجدانه، ومن هذا المفهوم لمسرح الطفل كان ينبغي على المؤلفين الذين حملوا على عاتقهم الكتابة لمسرح الطفل في بداياته الأولى بمصر أن يجعلوا من هذا المسرح الأداة الفنية التي تنقل للطفل الواقع الاجتماعي الذي يعيشه، لتشكيل وجدانه ووعيه اجتماعيا وسياسيا بوسائط المسرح الفنية القادرة على التأثير على الطفل، وهذا المطلب لم يكن ينفي عدم تعامل المؤلفين مع الأعمال الأسطورية، بل كان في استطاعتهم تناولهم لهذه الأعمال الخارقة في أحداثها وشخصياتهم، بأن توظف توظيفا دراميا بروئ معاصرة تمنح الأطفال خبرات حياتية إنسانية للواقع الذي يعيشونه. خاصة أن الشعوب العربية عاشت ومازالت تعيش ظروف إحباط وحروب سياسية واقتصادية وأخرى

---

(1) المسرح في الوطن العربي. مرجع سابق ص ١٢.

(2) هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال. فلسفته ، فنونه، وسائطه . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦م ص ٣٠٤ .

عسكرية من حين لأخر تعطل تقدمها الحضاري. وكان لابد من حماية الأمة العربية وشعوبها من الاستسلام وإنقاذ المستقبل بالتصدي لحقيقة واقعة فالحفاظ على الأمل لن يأتي إلا بالاهتمام بعالم الطفل وثقافته وفنونه المحببة إليه .

فإن أقرب المذاهب الفنية التي يمكن أن يتعامل بها المؤلفون لمسرح الطفل هو مذهب الواقعية المبسطة التي تتوسل بالخيال لإعادة صياغته في ضوء جديد أمام الطفل، فهي لا تعني التصوير الحرفي للواقع، بل إثارة خيال الطفل وفكره كي يستطيع أن يكون رؤية خاصة به لهذا الواقع بحيث يرحب بإيجابياته ويدعمها ويرفض سلبياته، بل ويحض الآخرين على رفضها .

فالواقعية تهتم بمعالجة الإيجابيات وسلبيات الحاضر وشخصياته وأفكاره ومثالياته، ولما كانت المسرحية الواقعية تهدف إلى تحقيق الإيهام بالواقع، فإن أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتها وأدواتها، ينبغي أن تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما يعرفها المتفرجون، أو كما يتقبلونها في حدود الممكن المحتمل. [1]

فالعرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضا ترفيهيًا – بحت كما تدعو إليه نظرية الفن للفن التي تستهدف المتعة المسرحية ولسان حالها يقول :

" لا تجهد نفسك في محاولة العثور على دلالات سياسية واجتماعية أو أخلاقية استرخ وأهرب وتمتع بالعرض".

ولكن نتيشه كان جادا في نظرته إلى الترفيه الفني ولم يعتبره هروبا، فجاء تعريفه للترفيه الفني صادقا حقيقيا قائلا :

---

[1] فاطمة يوسف : أطفالنا والدراما المسرحية. مركز الإسكندرية للكتاب . الإسكندرية ٢٠٠٦ م ص ٦٤ .

" أن الترفيه الفني الحقيقي. أيا كان نوعه. يقوم على الاندماج والتكامل بين نزعة إلى التشكيل والتنظيم وبين نزعة التحرر والانطلاق والتي تسعى من خلال الفن إلى التفتيش عن الرغبات المكبوتة والنزعات العدوانية في ثقافة المجتمع. [1]

وأخيراً ما يمكن قوله في هذا المضمار إذا كان البعض يرى أن هدف مسرح الطفل هو إيصال قيم أخلاقية للأطفال. وأن المسرحية المثالية هي التي تعلم الطفل القيم والمثل بقول الحق والطاعة والولاء. فإن هذه المسرحيات سوف تفقد الكاتب روح المرح والفكاهة التي أحيانا يكون الطفل في حاجة إليها.. كذلك إذا اعتبرنا بأن المسرحيات التي تبعد عن المغزى الأخلاقي أو التربوي فهذه مسرحيات للتسلية، وإن كاتبها قد ضل طريقه؛ لأن الأطفال لم يتعلموا منها شيء .. فإن هذه العبارة لا توحي بأنه من الممكن تقدم فكري أو فني لمسرح الطفل لأمة ولن يفي باحتياجات الطفل الحياتية التي ارتبطت بالواقع حلوه وحره .

ثانيا : مفاهيم الكتابة لمسرح الطفل في القرن الواحد والعشرين

في الخطوة السابقة تعرفنا عن تميز غالبية المضامين الدرامية السائدة في مسرح الطفل، كانت تهتم بتقديم السلوكيات والقيم الدينية والأخلاقية، وعرفت بالمضامين التي تحمل خبرات إنسانية يقدمها الكبار ليكتسبها الصغار بعيداً عن الصراعات الأيديولوجية والاجتماعية، خاصة وأن الأمة العربية كانت ومازالت تعيش فترات حالكة من الحروب والصراع العربي والإسرائيلي منذ ١٩٤٩م إلى اليوم على مستوى الأمة العربية .

---

[1] المرجع السابق، ص ٦٤

وبما أن التأليف المسرحي يعد هو الأساس الأول لأية نهضة مسرحية مرجوة، وحتى يكون لنا مسرح للطفل في المستقبل قائم على الأسس الصحيحة، عليه أن يكون مسرحاً قادراً على أن يقدم فناً واعياً ومتعة عميقة لأطفالنا للواقع الذي يعيشه بمثالبه وإيجابياته .

فالطفل يعيش في مرحلة يعمها عالم معقد من الصعب عليه أن ينفصل عنه أو يتعايش معه، هذا العالم ليس بعيدا عن مسمع ومرئ الطفل، إنه على شاشات التلفاز الأربع وعشرين ساعة يرى المجازر الدموية في العراق ولبنان وفلسطين، والغطرسة الأمريكية التي تمارس على الأمة العربية مدعية الحرية والديمقراطية .. إلا أنها في الخفاء والعلن هي أكثر الأمم غطرسة وهيمنة على قيد العالم العربي وشعوبه بقوى أسلحتها المدمرة التي تغتال بها الصغار قبل الكبار ... إن هذا الواقع المحبط للمشاعر والأحاسيس كان مسرح الطفل يتجنبه ويتجنب رصد ظواهره السياسية التي لا تنم عن أي استقرار سياسي لأمتهم العربية .

ولكننا في القرن الواحد والعشرين ومع اهتمامات الطفل بالكمبيوتر والإنترنت الذي من خلاله يمكن مشاهدته ما يحدث في إرجاء العالم من استغلال للأفراد والشعوب النامية، كما يمكن من التواصل مع ثقافات العالم المتقدمة .. سواء عرفتها وسائل الإعلام أم لا .. ومن تحول مسار كتاب مسرح الطفل إلى الاعتراف بعقليته وثقافته التي تعاملت مع ثقافة العوالم الأخرى، كان لابد لهؤلاء الكتاب أن يقدموا للأطفال مسرحاً يواكب عقولهم وذكاءهم ويواكب الواقع بقضاياه وأحداثه حلوها ومرها .

وفي هذا المنطلق يشير " كلود ليفي شتراوس " :

" إن الصراع الدرامي لا يمثل فقط قلب العملية المسرحية، بل يشكل أيضا أساس كل الأنشطة الاجتماعية، فهو يرى أن عملية الانتماء إلى المجتمع نفسها تنطوي بالضرورة على الرغبة في تدميره، فالإنسان بطبيعته يسعى إلى فرض إرادته ورؤيته الخاصة على الثقافة التي ينتمي إليها مما يضطره إلى تفكيك الانسقة الاجتماعية السائدة وإعادة تركيبها على هواه" [1]

والمسرح في إمكانة أن يتناول هذه الصراعات الاجتماعية جميعها، ولكنه لا يكتفي بتصويرها، بل يسعى أيضا من خلال تجسيدها الطقسي عن طريق التمثيل إلى التنفيس عنها بصورة مسالمة آمنة بدلا من الحروب والمعارك الضاربة، ومن ثم نعود إلى نيتشه الذي يؤكد:

" إن الإنسان عليه أن يتقبل عبثية الحياة؛ حتى يستطيع أن يستجيب لها من خلال الفن، وحين يتحقق التوازن التام بين القوى الإبداعية المتعاضة " ولكن جوليان هلتون تواجه هذا الرأي بقولها " قد تبدو نظرية نيتشه جذابة ومقنعة لأول وهلة. فالأيديولوجيات المختلفة قد فشلت حقا حتى يومنا هذا على الأقل في حل مشاكل العالم، ولهذا أصبح الإنسان يشك في قدرته على حل مشاكله أو منحه شيئا من الراحة والعزاء، ولهذا قد يبدو عالم الفن البديل حلا مقبولا ". [2]

إن عالمنا اليوم ليس العالم الوردي كما يبدو لأطفالنا من رؤى الأعمال الفنية التي تقدم لهم. محاولين مؤلفي هذه الأعمال الفنية من تجنب أي فعل أو حدث ما يجلب لهم الحزن أو القلق، كما لو أن ما يأتي على مسمعهم ومرآهم

---

[1] جلولتان هلتون : نظرية العرض المسرحي – ترجمة نهاد صليحة – الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٢٥٤

[2] المرجع السابق ص ٢٤٦ بتصريف .

من عنف دموى في التلفاز ليس عالمه، ولكن علينا الاعتراف بأن كـل مـا يشاهدونه وهو حقيقة واقعية ينبغي أن ينتبه لها كتاب الأطفال، وأن تجعل كل من يكتب لهم أن يراجع حساباته مرة ثانية حول أفكاره فيما يكتب، فإن طفل اليوم لا يريد أعمالا تفاؤلية تنتهي نهايات سعيدة كما كان من قبـل، ولكنـه يحتاج اليوم إلى أعمال قادرة على أن تبصره بالواقع الذي نعيش فيه أسـبابه ونتائجه .. إنه يريد معرفة المدى الذي تذهب إليه العلاقات الإنسـانية ومـا ينبثق عنها من صراعات خاصة، وأن طفل القرن الواحد والعشرين قد رأى بالفعل همجية الحياة الحقيقية البعض يعيشها والبعض اغتيل فيها .

إن أطفال اليوم يشاهدون العنف الحقيقي الواقعي أي الشـر المسـتحدث، ولذلك يجب أن يتضمن المسرحية هذا الشر أحد طرفي الصراع الدرامي.

" إننا بإجبارنا الأطفال على تأمل العنف كوسيلة بديلة، إنما نعلمهم كيـف ولماذا يرفضون العنف (الحروب) فمن الحكمة أن نعلم أطفالنا أن العنف لن يؤدي إلى نتيجة ما" [1]

فالمسرح آخر الأمر لكبار أم للصغار، إنما يتناول سلوك الإنسان وينبغي أن يكون قادرًا على أن يبصر المتلقي كبارا أو صغارا بالمدى الذي تـذهب إليه العلاقات الإنسانية، وما ينبثق عنها من صراعات، ويمكن لمسرح الطفل أن يقدم أعمالا فيها حقائق تلك العلاقات الإنسانية وصـراعاتها ونتائجهـا، وخاصة إذا كانت موجهة هذه الأعمال لأطفال في سن العاشرة إلـى أكثـر لتقديم تفسيرا ما لما يحدث حول هؤلاء الأطفال ومن حق الأطفـال اتخـاذ موقف ما تجاه هذا الواقع وحقائقه .

---

[1] مسرح الأطفال. مرجع سابق ص ٩٥

فالصراع الذي يدور حول قضايا الواقع الخطيرة هو خط حتمي وجزء لا يتجزأ من الوجود الإنساني، والمسرح حين يقدم نموذجا من العلاقات الإنسانية هو خطوة تتخطى المسرح الذي كان نوعا من الطقوس السحرية الخيالية، تلك الطقوس التي كان يهرب الطفل من واقعة إلى خيالها، كما كان يجد فيها حلولا لجميع مشاكله من خلال الشخصيات الخارقة ومغامراتها التي تضع قوانينها تلك الشخصيات الخارقة فكانت، تسلك الغابات المظلمة وتتطاحن في أعماق الفضاء، وتلك قوانين بعيدة عن قوانين المجتمع الذي يعيشه الأطفال .

ورأى عبد العزيز عبد المجيد في هذا المجال :

" يرى أن بعض الحكايات الخرافية تحتوى على عناصر سيئة، وهذه إذا تركت من غير إصلاح أو تهذيب وإشراف عليها ... ربما كانت عاملا سيئاً الطفل، لأن الأحداث التي تتضمنها هذه الحكايات تؤثر في تكوين الطفل العقلي والخلقي، وفي ذوقه وخياله ولغته. والحكايات الخرافية مليئة بالأحداث المزعجة وغير المناسبة" [1].

وهنا يأتي مطلبنا لكُتَّاب مسرح الأطفال وهو تقديم معالجات درامية لهذه القضايا الواقعية وتوجيه رؤياهم نحو المستقبل .

إن مصير الإنسانية في خطر بسبب ثقافة الحروب التي طغت على أفكار العالم والعلاقات الإنسانية، وما يتولد عن ذلك من اضطرابات نفسية للأطفال وما يتملكهم من أحاسيس القلق والتوتر لما يتعايشونه في الواقع .

[1] عبد العزيز عبد المجيد : القصة في التربية. دار المعارف. القاهرة ص ٩.

فإذا كان الطفل يتعايش مع شخصياته الدرامية متفرجا أو ممثلا فإنه يعبر من خلال هذه المعايشة عن إحاسسه ومشاعره سواء من مخاوف أو إقدام وأحلامه ورغباته. وهنا يعتبر هذا التعبير الحي النابض بالحياة يؤدي إلى استبعاد الطفل بدوافعه ومشكلاته إلى أن يفهم نفسه ويفهم ما يدور حوله من مواقف حياتية، ولكن هنا رأي الباحثون في الطفل الذي يتعايش مع الأحداث الواقعية الدامية وما يكتسبه من مخاوف أو قلق وتوتر يسود واقعه ومستقبله أليس له حق علينا أن نخفف عنه هذه الصورة الداكنة من خلال بعض الأعمال المسرحية التي تفتح أمامه نوافذ الأمل لمستقبل أفضل .

فمن عوامل نجاح مسرح الطفل أن يقدم للأطفال أعمالا درامية تتناول مضامينها وجهات نظر جديدة في الأحداث الواقعية والشخصيات بل والمجتمع الذي يعيش فيه ومدى الهيمنة عليه من قوى خارجية، فهذه الدراما سوف تحملهم على أن يفكروا بمرونة وحرية، أن يفكروا لأنفسهم وأن يختاروا لأنفسهم وأن يمتلكهم الإحساس بالمسئولية عن تفكيرهم واختياراتهم. وهذه الوسيلة التي تجعل من أطفالنا أطفالاً ذو فاعلية في التطور والتقدم والحضاري بخوضهم للمواقف الصعبة وهذا يعدهم إعدادا قويا لمواجهة ما يقابلونه في الحياة عن مصاعب قهرية له ولمجتمعه .

لقد آن الأوان أن نبدأ بصفحة جديدة نحو ما يقدم لأطفالنا على مسرحهم فهم قادة المستقبل وصناع القرار المصيري لمستقبل الوطن في يوم من الأيام، وهذا الشأن يفرض على كتاب الأطفال التوجه بأعمالهم إلى أعماق المجتمع .. وتضع الطفل في اختبارات الصدام والتحدي وصراع الشر المستحدث .. فالطفل المتلقي هو القاضي الذي يشاهد ويحاول أن يتعايش

ويتفهم كل ما يجري أمامه، ومن ثم يفرز وجهة نظره في تلك الأحداث الراهنة ويفصل فيها بما يرضي عقله ووجدانه .

فإذا أردنا أن نأتي بما يفيد هذه الدراسة، فعلينا أن نبحث عن مؤلفين فهموا هذا الأمر وقدموا أعمالا للأطفال بعيدة عن دائرة السلوكيات والأخلاقيات، ولكنهم استدرجوا الطفل بذكاء إلى مجالات خارج هذه القيم والحدود متناولين أعمالا تستحث الطفل بدوافعه الذكية للخروج إلى المجال الأرضي للمجتمع الوطني والعربي بل والمجتمع الدولي. فعلينا أن نستفيد من كل المواثيق الدولية التي حاولت أن تضع للمجتمع خريطة محددة لحماية العالم الذي نعيش فيه، من أن يعود يتعرض لمخاطر الحرب المدمرة، ولنبدأ بميثاق الأمم المتحدة الذي أصر على التحدث باسم الشعوب على الوجه التالي:

" نحن شعوب الأمم المتحدة، وقد آلينا على أنفسنا : أن ننقذ الأجيال المقبلة من ويلات الحروب التي جلبت على الإنسانية مرتين من خلال جيل واحد، أحزانا يعجز عنها الوصف وأن نؤكد عن جديد إيماننا بالحقوق الأساسية للإنسان – وبكرامة الفرد وقدره كبيرها وصغيرها من حقوق متساوية .

وأن نبين الأحوال التي يمكن في ظلها تحقيق العدالة واحترام الالتزامات الناشئة عن معاهدات، وأن ندفع بالرقي الاجتماعي قدما وأن نرفع مستوى الحياة في جو من الحرية أفسح.

وفي سبيل هذه الغايات اعتزمنا : أن نأخذ أنفسنا بالتسامح وأن نعيش معاني للسلام وحسن جوار، وأن نضم قوانا كي نحتفظ بالسلم والأمن الدولي،

وأن نكفل بقبولنا مبادئ معينة ورسم الخطط اللازمة لها ولا نستخدم القوة المسلحة في غير المصلحة المشتركة ". [1]

إن ما ورد في هذا الميثاق من بنود نصها جاء بعد الحربين العالميين التي كان فعل القتل والإبادة فيهما من جني آلاف بل ملايين الملايين من أرواح البشر أثناء العمليات العسكرية. بعدها بدأ العالم يفتح صفحة جديدة من خلال هذا الميثاق الذي أكد على كرامة الفرد وقدره والإدراك العام بحقوق الإنسان ومراعاتها والحريات الأساسية واحترامها. وطالبوا كافة الشعوب والأمم وضع هذا الميثاق نصب أعينهم وتوطيد احترام هذه الحقوق والحريات عن طريق التعليم والتربية، والفن يعتبر من العناصر التي تدخل ضمن نطاق التعليم والتربية للطفل .

وما أن استطاعت الأمم والشعوب من إعادة بنائها مرة ثانية إلا أنهم نسوا هذا الميثاق وبنوده، أنهم بدأوا في تسابق التسلح وافتعال الحروب على الشعوب النامية قهرا وهيمنة وبدأت الأمة العربية تأخذ حظها من هذه الصراعات والحروب حتى يومنا هذا. واليوم هذا الصراع الدامي وهذا التأزم الذي تعيشه الأمة العربية بدأت في البحث عن الحلول من أجل التعايش السلمي وذلك لإنقاذ الأجيال القادمة .

وفي عالم المسرح بدأ الكُتّاب يطرحون أفكارًا تناقش حقوق الطفل وحرياتهم من أيدي المغتصبين، إننا لا نطالب الكتاب بمشاركة الأطفال في صراعات أيديولوجية ولكن التوصل إليها، وبما أن المسرح حالة من التشاركية ... فإننا يمكن من خلال التجربة المسرحية أن نخلق متفرجين

---

[1] عبد المنعم الصاوى. دور هيئة اليونسكو في مجال التنمية كتاب الطفل. الحلقة الدراسية – الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢م ص ص ٧ ، ٨

يكونون نواة صلبة للمستقبل، وذلك بأن نجسد صورة الغد المجهول. وتزويده بطاقة مستمدة من الوعي والثقة بالنفس، وبهذا التناول يحقق المسرح للطفل أهم أهدافه وهي مواجهة الواقع وتفسيره من أجل صورة الغد .. وبشرط أن تكون حيوية التجربة المسرحية ونجاحها للأطفال يكون على ذكر " أعرض الشيء ولا تحكيه " لتحقيق رسالة المسرح. ذلك أن المعنى الأساسي للدراما هو " الحدث " والمعنى الأساسي للمسرح هو (الفرجة)، فالمسرح هو ما يحدث وما يرى، كما قالها أرسطو :

" الدراما أنها حدث وليست حكاية. ونحن نجد دائما أن المتفرجين من الأطفال يصرون على الاتباع الآمن لهذا المبدأ الواضح "[1]

إذا أهمية التجربة المسرحية في تحرير أطفالنا من ثقافة الحروب التي تهيمن على واقع مجتمعاتنا العربية، علينا أن نقدمها من أجل وضع فرضيات كرؤية أو وجهة نظر للمستقبل لتجنب هذه الحروب وويلاتها وأن يروا أمامهم دروب الدفاع عن السلام .

وتختار الباحثة نصين من النصوص الدرامية التي تعرضت لتلك القضايا المعاصرة التي يعيشها أطفالنا متضمنين قضايا الحروب والسلام والتسامح من أجل رؤية مستقبلية لأطفالنا يرون فيها الأمل في الحياة السلمية التي تدعو إلى التسامح والتقدم الحضاري .

" فإذا سقط المستقبل من الاعتبار فقد بترنا تيار الحياة وحلقنا مع الوهم في فراغ بعيد عن أرض الواقع .. وبما أن طفل اليوم هو رجل الغد

[1] مسرح الأطفال، م. جولد برج مرجع سابق ص ١٦١

وصاحب القرار فهو عماد المستقبل وصانع الحياة على الأرض [1] واليوم واقعنا العربي مرير ومؤلم من نهج الحياة المهيمن عليه سلطة عظمى بالقهر والاحتلال، هذا القهر الدموي الذي يراه أطفالنا في كل ساعة من ساعات يومه نهارا كان أو ليلا على شاشات التلفاز، يرون سفك دماء العربي الذي ملأ الطرق والشوارع دماء الأطفال الممزقة جسديا والممزقة عقليا ونفسيا تحت وطأة القهر والاستغلال، فمن حق طفل اليوم أن نفتح له نوافذ عقلية وثقافية تسهم له في إحكام قبضته على المستقبل ومصيره على الأرض، وذلك بتوليد ظروف أكثر ملائمة للعصر الذي يعيش فيه .

ولهذا المستقبل اختارت الباحثة عملين مسرحيين نرى فيهما دعوة لمستقبل أطفالنا، تم عرض هذين العملين المسرحيين على خشبة مسرح الأطفال في مصر وهما :

ثالثا : تحليل العملين المسرحيين :

أولا : مسرحية " مؤتمر الحيوانات " :

قدمت هذا المسرحية " صيف ٢٠٠٥ بعد الحروب الدامية في العراق وفلسطين تم إعداده مسرحياً المؤلف " يسري خميس " من رواية ألمانية للكاتب " أريش كيستنر " معتمدا في هذا العرض على البطولة الجماعية بعيدا عن البطل الأوحد الداعي إلى الخير. وقد اختار هذه البطولة الجماعية من مجموعة الحيوانات الداعية إلى الحياة السلمية. تواجه مجموعة الشر جنرالات الحرب وقد يتساءل البعض لماذا اختار المؤلف أبطاله من الشخصيات الحيوانية وليست

(١) شوقي جلال . الطفل العربي بين الماضي والمستقبل. الحلقة الدراسية كتب الأطفال، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣ ص ٢٤٠ بتصريف

مجموعة أطفال. ولتكن إجابة الباحثة أن الشخصيات الحيوانية أولاً محببة للأطفال في جميع الأعمار، ثم إن هذه العرائس سواء أكانت مصنوعة خشبية أم أقنعة من الورق المقوي فهي تمتلك حياة خفية كاملة، وذلك كما يراها الرمزيون:

" أنهم يرون أن العرائس باعتبارها كيانات غير ذاتية مصنوعة من الخشب أو الورق المقوى إنما تمتلك حياة خفية كاملة، والحقيقة التي تنطوي عليها تلك الدمى إنما تباغتنا في غفلة منا وتهز كياننا، إن الإيماءات والحركات الأولية لهذه الدمى بإمكانها أن تعبر تعبيرا كاملاً عن المشاعر الإنسانية.(1)

ولذلك يختار المؤلف شخصياته المحبة للسلام من الحيوانات ذلك لتبسيط الأفعال الدرامية والوصول بها إلى مكوناتها الجوهرية. ويبدأ العرض باستهلالية غنائية استعراضية من مجموعة الحيوانات مضمونها يحمل أطروحة السلام أو الرسالة التي يتناولها العرض المسرحي ومن كلمات هذا الاستعراض الغنائي :

مجموعة الحيوانات : ربنا ميز البني آدمية بالعقل
وقال لنا تسعى في الأرض نعمر
وما قالش نزرعها بنادق ومدافع وصواريخ .
ونقتل الناس ألوف ملايين مالها ذنب ومساكين .

كلمات تعبر عن حال الواقع المرئ للأطفال على شاشات التليفزيون، حال الواقع الذي يتجلى بثقافة الحروب الدموية وأسلحة الدمار للبشرية. إنها هنا

(1) Paul Margueritte, Le petit thiare (The Theatre de marian ettes) Paris 1989 P.78

تجربة حياتية يعيشها الكبار والصغار.. بل وجميع كائنات الكون من حيوانات وحشرات الكل يعاني من ثقافة الحروب .. الكل يعاني من التسابق المدمر للعلاقات الإنسانية – فالمسرحية فيها دعوة تشاركية بين الجمهور والعرض للحقائق المريرة، وجمهورنا من الصغار لابد أن يعي القضية ولكن ينبغي أن يكون مشاركا في مصير هذه القضية التي هي مصير مستقبله على أرض الواقع والبحث عن التحرر بالعقل وليس بالانتقام .

ويبدأ العرض بالمكافشة لحال الإنسانية وحروبها المتعددة : عالمية أولى وعالمية ثانية وأخرى أهلية .. هذا الحوار الكوميدي عن عدد الحروب التي وصلت إلى عدد ٤٣ حربا .. ومن ثم تظهر بعض الاجتماعات لجنرالات يرتدون الملابس العسكرية، وبعدها تظهر بمشاهد تسجيلية تشير إلى دموية الحروب التي تشنها إسرائيل وقتلها للأبرياء في فلسطين ولبنان والعراق .. مع صوت مذيع يعلو :

صوت المذيع : إسرائيل تطالب الأمم المتحدة رسميا
بحمايتها من العنف الفلسطيني .

فنجد القرد يضحك ساخرا :

القرد : ضحكوا علينا وقالوا لنا دي آخر الحروب
: وهندخل عصر السلام وخادوا الجايزة
وقسموها بالنص .. قلنا عقلوا ..
إنما الظاهر مش ناويين يجيبوها البر .

ويبدأ الحوار العقلاني بين الحيوانات في مناقشة صريحة وواقعية لأحداث الحروب والدمار، هذا الحوار القصد منه هو مشاركة لجمهور الأطفال في

الحدث الدرامي الذي يطرح فيه الحقيقة المعاشة، بقصد دفع كل متفرج بردود أفعاله في موضع المساءلة عن أي تصور ذهني عقلاني للواقع، وكيف يكون في موضع التحدي لهذا الواقع من قبل هذا العالم الدرامي الذي يراه ويسمعه، حيث ينطلق منه إلى العالم الحقيقي المعاش في واقعه اليومي، وقد يستطيع أن يحقق العمل الدرامي تحرير خيال الطفل المتفرج ووضعه في موضع التحدي لصانعي الحروب والدمار .

يظل الحوار باعتباره أداة لإيضاح القضايا في داخل المجتمع الإنساني وباعتباره كذلك أحد المكونات الرئيسية للواقع، موضوعا للأعمال الأدبية والدرامية، وقد اختص القرن العشرين بصفة أساسية بمحاولة تطوير ظاهرة الحوار ذاتها باعتبارها أحد المكونات الأساسية للحياة الإنسانية والواقع، بالإضافة إلى هذا أنه يعد أمرا جوهريا للوجود الإنساني. [1]

ففي هذا العمل المسرحي يبرز من تصاعد الحوار بين الحيوانات رأيهم في البشر الذين يعملون تجارًا للحروب ويقتلوا بعضهم البعض بما يصنعونه من أسلحة مدمرة تباع وتشترى بالمليارات. هذه المليارات التي يمكن أن توجه للبشرية من أجل التنمية والتقدم الحضاري ... إنه فكر منطقي لتوعية الأطفال نحو المستقبل ويتضح ذلك في الاستعراض الغنائي للحيوانات .

آلف ... آلف ... يخلوا الأرض جنة

كنا بنينا ملاعب وبيوت حواليها جناين

ومدارس ومصانع ..

---

(1) اتجاهات جديدة في المسرح : تحرير / جوليان هلتون ترجمة : أمين الرباط مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة / ١٩٩٥م ص ١٩٢ .

إن هذا الطرح السلمي من متطلبات الطفولة الذي ينبع من عالم الحب لحياة سلمية بعيدًا عن الحروب من أجل التنمية ... ولكن الأسد يؤكد لرفاقه الحيوانات أن الحروب لن تنتهي أبدا لأن الغاية منها هو السيطرة والهيمنة على العالم ونهب خيراته .

الأسد : يمكنني أن أوكد، أن السبب الرئيسي للحرب
و السيطرة على العالم علشان يأكلو خيره ،
وعشان كده قبل ما تخلص الحرب، تكون الثانية ابتدت

ولكن يظهر رأي " الحمار " لهذا العالم الذي نعيشه اليوم في رسمة بسيطة يرسمها أمام الأطفال كحقيقة من الحقائق التي ينبغي أن يعرفها الأطفال أو كما يقول جان جاك روسو: "من الحقائق الثابتة أن التجربة تثري معرفتنا النظرية، وبدونها تتحول الأمور إلى فوضى.."

فالأطفال يعيشون التجربة ويطلعون على الحقائق التي يرسمها لهم الحمار على المسرح :

الحمار : أدي العالم بتاعنا (يرسم دائرة تمثل الكرة الأرضية، ثم يرسم خطاً يقسمها نصفين) العالم مقسوم نصين.
النص اللي فوق عايش في النغنغة والنص اللي تحت
عايش في الفقر والجوع والسرقة ... وهو اللي بيدفع
ثمن الحروب .

ويتصاعد الموقف الدرامي ويمدنا بحقائق نقدية للواقع بتقديم إحصائيات عن مصير الأطفال من ويلات الحروب .

- مليون ونصف مليون طفل قتيل .

- حوالي ٤ مليون طفل معوق .
- ٥ مليون طفل مشرد بلا مأوي .

جميع الحيوانات في صوت واحد

الجميع : طب والأطفال ذنبهم إيه ؟

هذه الأرقام التي تطرحها المسرحية عن أطفال العالم الثالث أطفالنا، يجعل الكبار والصغار في الواقع يتساءلون بكل وعي عقلاني أين حقوق الطفل التي تنص قوانينها الأمم المتحدة ؟ وعلى رأي الهدهد في المسرحية أيضا :

الهدهد : زي عادتنا .. هنقعد نتكلم ونساعل
وما نعملش حاجة ونروح نأكل وننام .

وبما أن الحوار الدرامي هو أداة التحول في مجال المسرح، إذ إنه يحدث عندما تتلاقي الأدوار، بل إنه يحرك هذه الأدوار ويؤدي إلى تغيرات وتحولات غير متوقعة .

يبدأ التحول الدرامي مع ظهور الحمامة (رمز السلام) تأتي حاملة رسالة للأسد تخبره بأن جنرالات الحروب سيجتمعوا في جنيف، ليحضروا للحرب القادمة .

وبهذه الرسالة يجتمع الحيوانات على موقف واحد وهو أنهم قرروا عقد مؤتمر الحيوانات بجوار مؤتمر الجنرالات، هذا المؤتمر هو الأداة التي ستحرك الأدوار بينهم وبين الجنرالات .

إن هذا الموقف للحيوانات بكل تعاون وقوة هو تحدي للجنرالات، ومواجهة لهم وبهذه المواجهة سيتحقق المعني الحقيقي للفن الدرامي ولن يعتبر العمل وهميا لأنه سيحاول أن يطرح بعض الحلول والبدائل لهذا الواقع أمام الأطفال من أجل مستقبلهم .

فالمسرح تكمن قوته وحيويته في قدرته على تجسيد كل ما هو غير ممكن وغير متصور في الواقع، وهكذا يصبح المسرح تجمعا لتجسيد الإرادة وبالتالي تجمعا لطاقة كامنة هائلة يمكن إلى التغيير أو تحقيق عوالم ممكنة.[١]

وفي قاعة المؤتمرات ينتظر الجنرالات قائدهم (اكسْ موشيه) ويتضح من الاسم جنسيته وعنصريته للمتلقي .. الذي يخرج من بين صفوف الجمهور حاملا الحلوى للأطفال بيد ملوثة بدماء أطفال قتلهم في حروب سابقة، ومازال يتآمر عليهم تلك الرؤية لإكس طرحها المخرج في العرض المسرحي .

"هناك تعديدية للنص المسرحي، بمعني مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي، باعتباره عملا إبداعيا معقدا، متمثلة في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح الذي يطرحه المخرج، ثم النص الذي يتلقاه الجمهور." [٢] .

وحين يجتمع (أكس موشيه) بجنرالات العالم يفرض رأيه على الجميع مرددا معهم أغراضه التدميرية ..

---

[١] جوليان هلتون مرجع سابق ص ٢٦ .
[٢] جوليان هلتون : مرجع سابق هامش ص ٣٢ .

اكـــــــس : احنا قادة العالم .. واللي مش معانا يبقي

موشيه ضدنا .. يبقى إرهابي نخلص عليه ...

جنرال : المفاوضات ما وصلتش لحل ..

جنرال : لا مفاوضات مدريد ولا أسلو ولا شرم

أكس : يبقي نحدد ساعة الصفر. ونبدأ الهجوم .

جنرال : هجوم على مين ..

أكس : مش مهم على مين .. هجـوم وبـس .. على أي بلد من البلاد اللي تحت .. (ويشير إلى الجزء الجنوبي لكرة الأرضية)

أكس : السلاح الجديد لازم نجربه .

ويردد أكس مع الجنرالات الأخرى أنواع الأسلحة الحديثة الكيماويـة – البيولوجية – النووية – الانشطارية ، العنقودية ، المسمارية ، الفسفورية ..

تلك المسميات للأسلحة المتطورة التي تلقي على أطفالنا وشبابنا كل ساعة من ساعات الزمن الواقعي ... وتدمرهم تدميرا .. لقد حفظ أطفالنا مسمياتها لكثرة ترديدها في الصور المرئية التليفزيونية . لقد شب أطفالنا علـى هـذه المسميات المدمرة التي ينتجها الصهاينة والأمريكـان .. ويوجهونهـا إلـى شعوب فلسطين والعراق وأفغانستان ولبنان حتى يومنا هذا..

إن جنرالات الحروب في مؤتمرهم يرون أن الهدف الأساسي للحرب هو أنهم عسكريون وإذا توقفت الحروب يبقى لا داع لوجود الجيـوش وسـوف يسرحونهم من الخدمة.. إن إكس لا يوافق على هذا الرأي ولكنه بمنطق فكرة الحرب من أجل السلام من رؤيته الذاتية أو لقانونه المدمر من أجل السلام .

فالإنسان يريد من هذه الحياة السلام والمحبة والأمن والأمان، فيأتي حوار اكس :

أكس : باختصار ... نحن نحارب .. ونطور السلاح ونهدم البيوت .

الجميع: من أجل السلام

هنا يطرح العمل الدرامي بأسلوب ساخر فكر جنرالات الحرب عن السلام أنهم يحاربون من أجل السلام .. أنه فكر يغوص في أعماق الدمار والقتل، أيها الجنرالات أوقفوا الحروب سيتحقق السلام، ولكن من يواجههم بهذه الحقيقة ... سيكون ضدهم إذاً سيكون إرهابي وينبغي القضاء عليه .

إن الحوار القائم بين جنرالات الحرب يكشف عن منطقهم المدمر للإنسانية ومع تقدم الحوار فإن الشخصيات والأحداث والأفكار والكلمات تغير من أشكالها ومعانيها .

وأثناء انعقاد مؤتمر الجنرالات تقتحم المكان مظاهرة من الحيوانات والأطفال يقودهم الأسد وينادي الجميع " بوقف الحروب فورا " من أجل الأطفال أكس يهزأ بهم وبمظاهرتهم ويقرر الحرب .

إكس : أنا مش هتكلم معاك في استراتيجية الحرب. الحرب شغالة

شغالة العالم بتاعنا إحنا .. معانا القوة يبقي بتاعنا .

يبدو على الأطفال حالة اليأس والحزن، ولكنهم لا يستسلموا ويبحثون مع الحيوانات عن سبيل للخلاص من هؤلاء الجنرالات ووقف الحروب أنهم يقررون اتخاذ موقف ما يشارك فيه الجمهور لوقف الحروب .

إن العلاقة جدلية بين الإرسال والتلقى، فلا إرسال أن يكون فعالاً دون الأخذ في الاعتبار دور المتلقى، كما أن فعل التلقى لا يمكن استيعابه دون الرجوع إلى عملية الإرسال [1].

هذه الجدلية بين الإرسال والتلقي تتضح مع الموقف الحماسى الذي يقرره جميع الحيوانات والأطفال معهم والتفكير في بعض الخطط لمواجهة خطط الجنرالات .

الجميع : لازم نعمل حاجة .. مش هنقعد ساكتين ..

وكان لابد من الجميع البحث عن خطة لا تفشل مع هؤلاء الجنرالات وكانت الخطة الأكثر نجاحا تلك التي تجعل مخططى الحروب يشعرون بما تشعر به الأمم التي تدمر ويقتل أطفالها. فكان لابد أن يتكاتف الأطفال مع الحيوانات والطفل أمير ابن الجنرال إكس موشيه ويقرر الجميع الاختفاء من البلدة مما يثير الفزع .

كان لابد من اتخاذ خطة وقرار بموافقة جميع الحيوانات والأطفال تلك التي ادعي فيها الحيوانات اعتقالهم للأطفال جميعا ومن بينهم "أمير ابن اكس موشيه" لقد أخذوه للانتقال من إكس .

---

[1] المرجع السابق ص ١٩٢

الأسد : لقينا البني آدميين مش مهتمين اهتمام حقيقي بأطفالهم
مهما اتكلموا عن الطفولة والبراءة، إنما هم مش قد المسئولية مسئولية الاهتمام بالأطفال بحياتهم ومستقبلهم .

في تلك اللحظة مع تأزم الأمر باعتقال ابن أكس موشيه لا يصدق أن ابنه أمير كان قائدا للأطفال في المظاهرة يطالبهم معهم بحقوق هؤلاء الأطفال بوقف الحروب، وهنا يشعر الجنرال أكس بالألم الشخصي والتعاسة ويشعر بأنه موضع اختبار والاعتراف بالخطأ الذي ارتكبه في حق الأطفال الذين قتلوا وحرمان الأباء من أبنائهم ... ويشعر أكس بالحزن الشديد لعجزه عن استعادة ابنه أمير، وعليه الآن أن يسلك سلوكا يسترضي به الأطفال والحيوانات وان يتجنب كل ما يثير العداء والمعارضة له. إنه ذاق الآم الفراق لابنه أمير. وهنا يتلقي الأوامر التي ينبغي أن يتخذها لإنقاذ أمير بل ولإنقاذ الأطفال جميعا وذلك بوقف الحرب وتدمير كل الأسلحة والقنابل والصواريخ وبأموالهم ينبى المدارس والمصانع – لقد تحقق الأمل الذي تغنت به الحيوانات في الاستهلالية مع أغنية الختام .

طب إيه راح يجرا – لو أن العالم يتصالح ويبطل حرب .
طب إيه راح يجرا – لو كل شعوب الأرض
تتفاهم وتعيش في سلام .

إن جمال التلقي هو تلك ردود الأفعال الصادرة نتيجة لتلقـي الموضـوع الأدبي، لا تكمن تاريخية الأدب في مجموعة الحقائق الأدبية المرتبطة بالعمل الأدبي، لكنها تكمن في الخبرة المؤثرة التي يستخلصها المتلقي أكثر الحقائق جوهرية بالنسبة لتاريخ الأدب .

لقد أصبحت الكتابة للأطفال اليوم تجنح إلى إبراز القضايا التي يعيشـها الطفل في واقعه المعاصر – قضايا سياسة أو اجتماعية – .

قد تحولت الكتابة للأطفال من كتابات خطابها الدرامي قائم على ترسيخ القيم الدينية والاجتماعية والسلوكية، والخطأ والصواب والثـواب والعقـاب وذلك لتنشئة جيل الثورة على الطاعة للأباء أو المسؤولين عنهم عند تنشئتهم التنشئة الاجتماعية، لكن اليوم أصبحت تتخذ منحى إلى القضايا المعاصـرة التي تخيط بواقع الطفل المعاصر سياسة كانت أو اجتماعية وبعـد أن كـان البطل التقليدي أو الشخصية الخارقة هما قدوة للطفل قد أصبحت اليوم القدوة هي التماسك الجماعي من أجل مصير واحد وقرار واحد لمواجهة الأزمات .

هكذا قدم للأطفال مع اشتعال حروب الأمريكان على أفغانستان والعـراق تلك المسرحية تناقش ويلات الحروب على أطفال اليوم رجال الغد .

إن الدعوة للسلام ومواجهة من يهدمه قيمة ينبغي أن يسـعى الكتـاب أن يرسخوها بين قيم أطفالنا من أجل الغد الذي تحتاج فيه إلى بناء ما هدم فـي الحروب .

ثانيا : مسرحية " حلم بكرة " لإبراهيم محمد على

إن كل أمة بات اهتمامها بالطفولة اهتماما استهدف ترسيخ الحياة لخير الإنسان ورفاهيته، وتعني بالقيم الإنسانية وتتخذها منطلقا لها في حركتها وتعاملها من أجل المستقبل .

فعلى كل أمة أن تدعو مجتمعها إلى تنشئة أطفالها تنشئة اجتماعية تترسم خطي النهجي العلمي وصولا لأهداف قومية طموحة، وحتى ينمو الطفل بدنا وفكرا وإرادة ويكون إنسانا مبدعا منتجا فعالا قادرا متعاونا ويصنع حياته بيده ويضيف جديدا إلى تاريخ أمته .

هذا المعني هو ما حاول المؤلف " إبراهيم محمد على " طرحه في مسرحيته للأطفال "حلم بكره" تلك التي تم عرضها على خشبة مسرح الطفل بالقاهرة في عام ٢٠٠٦ مستعينا المؤلف بفكرة مسابقات مهرجان القراءة الجميع للأطفال والتي كان شعارها في هذا العالم "الثقافة لغة السلام" فاستعان بهذا الشعار في بناء مسرحيته "حلم بكرة" : أولاً : لتحفيز الأطفال على المشاركة في هذه المسابقات وتنمية إبداعاتهم ... وثانياً لترسيخ أفكار يطرحها المؤلف من خلال إبداعات ثلاثة أطفال قد يكونوا قدوة لغيرهم من الأطفال المتفرجين للعرض المسرحي .. وبذلك يكون المؤلف قد ساهم بهذه الأطروحات التي يتناولها في العرض هي إسهاماً علمياً وفكرياً يثري حياة الطفل العربي في الواقع من أجل " حلم بكرة " أو المستقبل المشرق، وحتى لا يفلت نهر الحياة من بين أيديهم، بل ينتزع لنفسه مكانه يتحدى بها قضايا ومشاكل الحاضر ويفرض وجوده من أجل المستقبل.

فلدينا الفكرة التي يتحدى بها طفل اليوم الأيديولوجيات المتعددة .. والمؤلف هو الأقدر على إبراز هذه الفكرة التي يختارها لمسرحيته، كما

ينبغي أن يكون المؤلف واعيا بأن هذه الفكرة توحي بالعديد من التفسيرات المتعددة التي يمكن أن تفجر قراءات وتأويلات جديدة من الجمهور .. حيث إنه من الضروري أن يكون للفكرة أكثر من دلالة .

كما أن الخطاب الدرامي الجيد ذلك الذي يخير الصراع الدرامي بما يناسب الأطفال في مجالات اهتمامهم وما يواجهونه من أحداث واقعية " كما يمكن للمؤلف أن يدخل في المسرحية نوعا من الصراع الذهني بين مجموعة من الأفكار، يجب أن يفعل هذا بحذر ووعي حتى لا يتحول عمله الدرامي إلى شيء ممل، ويفقد كثير من قدرته على شد اهتمام الأطفال وجذب انتباهم المستمر. " (١)

فإن كل كلمة يوظفها الكاتب في الدراما المسرحية ينبغى أن تحوى في طياتها كل ما تقدمه المسرحية للطفل من فكر وعلم ومعرفة وفن وخيال وقيم واتجاهات وانطباعات وأنماط للسلوك ونماذج كقدوة لحياتهم .

وأحيانا حين يكتب الكاتب لمسرح الأطفال يكتب وفي ذهنه أنه يكتب مسرحيات خاصة جمهورها الأطفال، متناسيا أن هذا الطفل أو ذاك أنه يحضر المسرح مع الكبار، ومن ثم على الكاتب حين يبدع للطفل عليه أن يكتب لجمهوره من الصغار والكبار ..

ولعل مسرحية " حلم بكرة " التي كتبها " إبراهيم محمد على" كانت هذه الفكرة تمتلك ذهنه حيث أنه يكتب للصغار والكبار ففي مسرحية " حلم بكرة " ثلاث أفكار كل منهم له أهمية في حياة الصغار والكبار .

---

(١) الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل.– أحمد نجيب أضواء على المضمون في مسرحيات الطفل الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٧ ص ٩٩.

ففي مسرحية " حلم بكرة " التي اتخذت من مسابقة مهرجان القراءة للجميع فرصة للأطفال في تنمية قراءاتهم وتنمية مهاراتهم الإبداعية في الرسم أو الشعر أو كتابة مسرحية من خلال صداقة بين ثلاثة أطفال (ريم ، ونوسة وكيمو) فتقترح " ريم " بكتابة مسرحية .. تلك الفكرة التي ستطرحها ريم هي من وجهة نظر المؤلف فكرة تهم الكبار والصغار .

تطرح ريم مسرحيتها حول الحب والتعاون بين أهل المدينة من أجل التعايش السلمى والأمن والأمان ... وهذا يتضح من ظاهر الأحداث ... بينما من يقرأ ويحلل النص المسرحي يمكن أن يجد وراء هذا المعني للحب والتعاون رؤية أكثر أهمية وضرورة للأطفال والشباب بل للمجتمع ككل وهو ماذا يحدث لو عاشت الأفراد أو المجتمعات في عزلة وإنطواء .

لقد جاءت مسرحية ريم في مضمونها من خلال قراءة الباحثة أنها تدور حول العزلة والانغلاق للإنسان ونتائج هذه الإنغلاق على الإنسان اجتماعيا وصحيا وعلميا ... الخ إن هذه الفكرة تطرح للصغار والكبار كدعوة إلى الانفتاح .

الانفتاح على الآخر أو العالم فالإنسان لن يستطيع أن يحقق ذاته تحت سقف الانغلاق وحيدا بدون تعاون الأخر له في أمور حياته. فالتعاون المتبادل بين أنا والآخر، الكل يحتاج الآخر من أجل المعايشة والتعايش السلمى، وذلك على مستوى الفرد أو على مستوى الجماعة بل وعلى مستوى الدول والبلدان.. هذه القراءة التفسيرية للنص المسرحى لم يطرحها الكاتب مباشرة ولكنه طرحها تحت معنى الحب بين الناس حب الخير والجمال في صورة بسيطة للطفل، فمضمون المسرحية التي تقدمها ريم هو "قصة الأميرة"

التي تحب شعبها، ولكنها تفاجئ بأن كل فرد في مدينتها لا يريد أن يتعاون مع جاره ... لقد فقدوا الحب والسعادة وكان ذلك شيء خطير عند الأميرة لأن الأميرة تعلم تماما أن الحب والسعادة ليس بالأوامر بل في القلوب وتفكر الأميرة في حيلة لتعيد بها الحب والسعادة بين أهل مدينتها .. فتطلب منادى ينادى على أهل المدينة " من يستطع أن يعيش وحيدا داخل منزله لمدة ثلاثة أيام سوف ينال جائزة الأميرة..) ويسارع أهل المدينة بإغلاق المحال والصيدليات والمخابز والكل ينغلق داخل منزله .. إلا أنهم يكتشفون أن كل من البقال محتاج للخبر، والخباز يحتاج إلى الدواء. والصيدلى يحتاج إلى المدرسة للتعلم ... الخ هذه الاحتياجات المتبادلة تؤكد فكرة التعاون والانفتاح بين أنا والآخر والعمل الجماعى كلنا يد واحدة، هذا الفكر التعاونى الموجهة للطفل يساهم مساهمة فعالة في خلق الشعور بالانتماء والمواطنة لدي الشباب من أجل تقدم وتنمية المجتمع .

ولنتابع هذا الحوار الذي يعبر عن حال البلاد بعد العزلة والانغلاق (تدخل مجموعة من أهل المدينة من كل اتجاه يعلنون رفضهم لما يحدث لهم).

زبون : يا فران لا غموس لاقيين ... ولا حتى العيش الحاف لاقيين .

سيدة : الواد عيان

رجل : الكل جعان

المجموعة : مدارسنا والجهل دخلها

مصانعنا وأتوقف حالها

مزارعنا وطمعنا أكلها

الدنيا وانهد كيانها

وتشارك نوسة رأي ريم في المسرحية ثم تشرح لكيمو وضع أهل المدينة.

نوسة : وأنت كنت حاتقدر تعيش لوحدك تلت تيام

من غير ما تساعد حد أو حد يساعدك ؟!

ريم : ماحدش من أهل المدينة قدر يعيش لواحدة ولو ساعة واحدة ..

بعد ما دخل الناس اللعبة، فهمت ووعيت

أيه قصد الأميرة من جايزتها الكبيرة

ورجع الحب لقلوب الناس ...

يدخل أهل المدينة جميعاً على خشبة المسرح يغنون :

المجموعة : الحياة موش لواحد .. الحياة لكل واحد

شبك أيدك ويا أيديا .. ترسم بسمة في وش الدنيا .

لقد كان لدي المؤلف القدرة الإبداعية والجرأة في تناول هذه الفكرة التي تبدو للطفل في صورة بسيطة الدعوة إلى التعاون والحب، ولكن هدفها السياسي والاجتماعي أعمق بكثير ومن يحللها ويدرك مغزاها سيجد أنها من أهم نداءات العولمة الاقتصادية والسياسية والثقافية، ولكن المؤلف كانت لديه الكفاءة الإبداعية في تجنب هذه النداءات، ليقدم هذه الفكرة العميقة المعنى للأطفال بأسلوب بسيط وسهل بأشياء وأدوات تشمل خبراتهم الحياتية التي يتعايشونها ويتعاملون بها .. ولعل الكبار يتخذونها قيمة في تنشئة اطفالهم،

تلك التنشئة الاجتماعية التي تتقدم وتتطور بتطور القيم حسب المتغيرات الاجتماعية التي يتعاشها الأفراد من مرحلة لأخرى .

أما الفكرة الثانية التي تناولها المؤلف فكرة ثقافة الحرب وثقافة السلام شعار مسابقة المهرجان الحقيقية في ٢٠٠٦ .. فتناولها من خلال مشاركة " نوسة " بقصيدة شعر عنوانها تعظيم سلام ... وتبدأ باستعراض غنائي للأطفال عن حلمهم للسلام .

طفلة : بحلم أشوف حمامة بيضة جناحها فارد على الغصون

بحلم أشوف الناس تغني وبسمة في كل العيون

بحلم أشوف معني السلام في كل حرف من الكلام

إذن دعوه السلام عند طفل اليوم هي حلم يرواده فالواقع الذي يعيش فيه يري الحروب طمست معني السلام .. يسمع ويشاهد عن حروب ودماء وفناء بين الأطفال الأبرياء .. إن دعوة أطفالنا للسلام هي دعوة يأملون أن يحققها الكبار لهم .. وهاهي نوسة تكتب قصيدة السلام من أجل أطفال جيلها أطفال اليوم، " تبدأ نوسة نظم قصيدتها بخيال " بابا نويل " وما يحمله للأطفال من ألعاب ويطرح على خشبة المسرح .. (ينقسم الأطفال إلى مجموعتين، مجموعة تجمع ألعاب للبناء ومجموعة تجمع ألعاب نارية دبابات وطائرات .. وتذهب كل مجموعة إلى ركن من أركان المسرح .

مجموعة تبني مدينة السلام

مصلح : حاعمل مصنع وأزرع غيط

دينا : وأنا حاتشطر وابني بيت

شادي : وادي كمان المدرسة

: وأدي المعبد وأدي الكنيسة وادي الجامع

في تلك اللحظة التي تبني مدينة السلام يتربص لها مجموعة الحرب من الأطفال .

أحد الأطفال : بس الدبابة لوحدها ما تعملش حاجة ...

لازم يكون معاها الطيارة والمدفع والسفينة كمان ..

علشان لما نهجم على المدينة بتاعتهم ندمرها

ونهزمهم وننتصر عليهم .

إن المؤلف يفطن الكبار عوامل اكتساب ثقافة السلام أو ثقافة الحروب بأنها تبدأ من الألعاب التي يقدمونها لأطفالهم .. فهذه الألعاب لها خطورتها على توجيهات الطفل عن السلم أو الحرب من المعايشة مع اللعبة التي تمتلك إحاسيس وأفكار الطفل وتؤثر عليه مستقبلا .

إن كُتّاب الطفل السابقين كانوا يدفعون الطفل إلى الهروب من الواقع إلى الخيال وهذا ما كان يعطل نشاط حواسهم التي هي أساس استكشاف العالم، وليس المطلوب من الكتاب إثارة الخيال فحسب بل المطلوب منهم خيال يشحذ الحواس ويدعم العلاقة بالواقع ويحفز إلى المغامرة لاستكشاف العالم والتفاعل مع العالم، ولاشك أن هذا ما فعله مؤلف " حلم بكرة " وهو من خلال هذا العمل يربط أطفالنا بالواقع ومثيراته، لقد وضعه في أفكار تعطي للطفل حق الرفض والقبول وحق الاختلاف مع الآخرين وفق أسلوب موضوعي سليم،

وأن أسوأ صورة للمستقبل تلك التي تنتج عن الموقف السلبي بالهروب من الواقع .

" فالسلبية هنا أساسها التخلي عن حرية الإرادة وترك الأحداث تصنع المستقبل، وتحمل في داخلها مفاجأتها التي يقف أمامها المرء في الكبر مصدوما عاجزا، وإذا تدرب الطفل على أن الحياة ليست استمتاعا سلبيا باللحظة الراهنة، بل مشاركة إيجابية في صوغ أحداث وجودنا وفق هدف نختاره لأنفسنا على هدي عقلاني فإنه يقف بذلك على بداية الطريق ليكون عنصرا فعالا وليس مقلداً. [1] .

إن الاستثمار الحقيقي للمؤلف في رسالة " تعظيم سلامة " للأطفال بالتعامل مع هذه الألعاب استثمار فعال حيث إنه حدد الأهداف بناء على مفاهيم الطفل وإدراكه للعقل أثناء اللعب ... ولم يوظف هذا المفهوم توظيفا سياسيا بالتلقين عما يحدث في العالم اليوم، بل ترك لهم استنتاج ما يحدث أثناء لعب الأطفال أدوار السلام وأدوار الحرب لخبراتهم المعاصرة لأحداث واقعية، وبإجراء حوارات مع جمهور الأطفال يكتشف خبراتهم الواقعية التي يعيشونها، ويمكن استكشاف أيضا خططهم المستقبلية تجاه هذه اللعبة ونتائجها على تقدمهم الحضاري، مما يؤدي إلى شحذ مشاعرهم نحو الالتزام بوعي بناء من أجل التعايش السلمي بعد إدراكهم للواقع على حقيقته .

أما الحلقة الثالثة تلك التي تعدنا الإنسان للغد (بكرة) ويبدأ بحلم كيمو الذي يحلم ببكرة الذي ينتهي فيه تلوث البيئة .. ويحلم بأن يكون فنانا مشهورا في

---

(1) شوقي جلال مقال " الطفل العربي بين الماضي .. والمستقبل " كتب الأطفال في الدول العربية والنامية. الحلقة الدراسية ١٩٨٣م ص ٢٤٨

الرسم مثل ليونارد دافنشي وهنا يأتي إليه بكرة في صورة شخصية ناطقة تقدم له النصيحة، إذا أراد أن يحقق هدفه لابد أن يبتعد عن الكسل ولا يؤجل عمل اليوم إلى الغد .. بل عليه أن يحقق ذاته اليوم من أجل الغد مثل بعض المشاهير المصرية، وتظهر صور للأطفال الجمهور لشخصيات عالمية مصرية ويطلب من الأطفال التعرف عليها " فاروق الباز وأعماله ، أحمد زويل وأعماله ، أحمد مستجير وأعماله ، نجيب محفوظ وأعماله ، سميرة موسى وأعمالها " شخصيات قدوة للطفل من أبناء مصر وأصبحوا قدوة لأبناء العالم كله باستكشفاتهم العلمية والأدبية .

الشاب : الحقيقة موشه عارف أوريك صورة مين ولا مين ..

: صورة اللي اكتشف علاج علشان ينتفد أرواح الملايين .

: ولا صورة الأديب أو الفنان اللي بيسعد بفنه كل البني آدميين .

ومن رصد تلك الشخصيات للأطفال، الذين يشاركون بترديد أعمالهم مما يدل على معرفتهم جيدا، يزداد كيمو حماساً ويرسم صورة لمسابقة المهرجان وهي لوحة عن (بكرة) بكرة الأفضل من أجل السلام .

ومثل هذه القضايا والإشكاليات المعاصرة التي طرحها كل من المؤلفين للأطفال يسري خميس ، إبراهيم محمد على في المسرحيتين يمكن القول

أنهما قد فتحا النوافذ على اختلاف اتجاهاتها، وهذا يجعلنا القول بمعنى لندع الأزهار على اختلاف أشكالها وأصولها تزدهر ولندع الآراء تتباين في تسامح ولنطلق فكره من عقاله، ونرفع عنه القهر والتسلط ولتكن له صورته الخاصة عن المستقبل يتسلح فيه بمنهج علمي يكون سنده في مواجهة تحديات الواقع وأسلوبه في التعامل مع الحياة ، وعزم جاد على البناء لا كلاما يفرغ شحنة مكبوته الهواء .. "هذه الصورة التي لا يستطيع التعليق القائم أن يحققها للطفل ذلك لأنه قائم على التماثل والإنسان يخفي ما في الواقع من تباين وتناقض، ويطبع الفكر بنظرة أحادية الجانب، ويدعم المحورية الذاتية ، ويعيب الطفل على نظرة تفيد بأنه الصواب وسواه خطأ وأنه مالك الحقيقة ومحور الكون، وإذا ما واجه جديدا اختل اتزانه ولاذ بخياله وعايش أوهامه وعجز عن التعامل مع الواقع .

ولتفادي هذا العجز عن طفل اليوم اختارت الباحثة هذين النصين بما يطرحونه من فكر مستنير نحو الواقع الذي يعيشه الطفل ويشارك في أحداثه ويتفاعل مع أحداثه بأسلوب منطقي عقلاني فما يطرحه مؤلفو هذه النصوص المسرحية .. وتأكيدا بأن أطفالنا لا تتماثل للمجتمع المعاصر دون وعي ولكنها تشارك بالمسئولية في نقد الواقع بعيدا عن الولاء والنمطية التي فرضتها النصوص المسرحية منذ بدأت الكتابة لمسرح الطفل في الستينيات فتقديم مسرحية للطفل جيدة الشكل والمضمون – ليست أقل ضرورة من مسرحيات لكبار ، فعلى الكاتب أن يوثق صلاته الإنسانية في حالي نضوجها وعدم نضوجها معا. وهو أن احترام حاسته الفنية وعاطفة الطفل البريئة في وقت واحد من المحتمل أن تتوفر له إمكانية الكتابة الجيدة للأطفال وذلك

بالتعرف على روح الخاصة للأطفال وأهم ما يحيط بهم من قضايا ووقـــائع حيوية قريبة منهم ويعيشونها .. احتراما لآرائه الخاصة ولنضوجهم الفكري والعقلي. هذا الاحترام يعني احترام إمكانياته .

المصادر :

١- مسرحية " مؤتمر الحيوانات " تأليف : يسري خميس. نص غير منشور بالمسرح القومي للطفل .
٢- مسرحية : " حلم بكرة " تأليف : إبراهيم محمد على نص غير منشور بالمسرح القومي للطفل .

المراجع :

١- حمدي الجابري : مسرح الطفل في الوطن العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ ص ٨٢ .
٢- إبراهيم محمد بعلوشة : الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل، الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٩ .
٣- المرجع السابق ص ٨٣
٤- أحمد نجيب : دراسة أضواء على المضمون في مسرحيات الطفل الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧ ص ٨٩ .
٥- الفن الشعبي وأثره في التكوين النفسي للطفل : مرجع سابق ص ٤١ .
٦- وينفرد وارد : مسرح الأطفال . ترجمة محمد شاهين الجوهري – الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة القاهرة ١٩٦٦.
٧- م. جولد برج : مسرح الأطفال فلسفة وطريقة. ترجمة جميلة كامل – المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ٢٠٠٥ ص ٩٢ .

٨- المرجع السابق ص ٩٢
٩- المسرح في الوطن العربي. مرجع سابق ص ١٢
١٠- هادي نعمان الهيتي. أدب الأطفال. فلسفته ، فنونه، وسائطه . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦ ص ٣٠٤ .
١١- فاطمة يوسف : أطفالنا والدراما المسرحية. مركز الإسكندرية للكتاب . الإسكندرية ٢٠٠٦ ص ٦٤ .
١٢- المرجع السابق، ص ٦٤
١٣- جلولتان هلتون : نظرية العرض المسرحي - ترجمة نهاد صليحة - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ٢٥٤
١٤- المرجع السابق ص ٢٤٦ بتصريف
١٥- مسرح الأطفال. مرجع سابق ص ٩٥
١٦- عبد العزيز عبد المجيد : القصة في التربية . دار المعارف القاهرة ص ٩.
١٧- عبد المنعم الصاوى. دور هيئة اليونسكو في مجال تنمية كتاب الطفل. الحلقة الدراسية - الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢ ص ٧ ، ٨ .
١٨- م. جولد برج مسرح الأطفال، مرجع سابق ص ١٦١
١٩- شوقي جلال : الطفل العربي بين الماضي .. والمستقبل. الحلقة الدراسية كتب الأطفال، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٣ ص ٢٤٠ بتصريف .

٢٠- Paul Margueritte, Le petit thiare (The Theatre de marian ettes) Paris 1989 P.78

٢١- جوليان هلتون : اتجاهات جديدة في المسرح ترجمة : أمين الرباط إصدار مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٥ ص ١٩٢ .

٢٢- مرجع سابق ص ٢٦ .

٢٣- مرجع سابق ص ٣٢ .

٢٤- أحمد نجيب : أضواء على المضمون في مسرحيات الطفل، مرجع سابق ص ٩٩ .

٢٥- شوقي جلال :الطفل العربي بين الماضي والمستقبل مرجع سابق ص ٢٤٨

إرادة المعنى عند فيكتور فرانكل
"البعد الفلسفي للوجود الإنساني"

د. آمال الشامي (*)

يتعلق موضوع هذا البحث بفكرة "إرادة المعنى"عند "فيكتور فرانكل"(١)

(*) مدرس قسم الفلسفة – قسم الدراسات الفلسفية – كلية البنات – جامعة عين شمس

(١) * يعتبر"فيكتور فرانكل" (١٩٠٥-١٩٩٧م) Viktor E. Frankel معالجاً نفسانيا، وواحداً من رواد "علم النفس الإنساني" ، الذي ظهر في القرن الماضي وانصبت مهامه في معالجة القضايا الإنسانية مثل القلق، واللامعنى، والإحباط... وغيرها. وقد ولد "فرانكل" في فيينا بالنمسا عام ١٩٠٥م وحصل على تعليمه في جامعاتها، فحصل على دكتوراه في الطب ودكتوراه أخرى في الفلسفة، إلا أن اهتماماته الرئيسية تركزت في الطب النفسي والدراسات السيكولوجية التي تفوق فرانكل فيها إلى الدرجة التي جعلت شهرته تضارع شهرة "فرويد" "وأدلر" باعتبارهما أهم علمين بارزين في هذا المجال. وتعرف مدرسة "فرانكل" العلاجية باسم "مدرسة فيينا الثالثة"، وذلك على اعتبار أن المدرسة الأولى هي مدرسة "فرويد"، والمدرسة الثانية هي مدرسة "أدلر". إلا أن مدرسة "فرانكل" تأخذ منحى مختلفاً عن هاتين المدرستين السابق ذكرهما، لأنها تندرج تحت ما يعرف بالعلاج الوجودي، وهو اتجاه جديد في العلاج النفسي ظهر لأول مرة في بدايات القرن الماضي وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة الوجودية وتأثر بما قدمته هذه الفلسفة من تحليلات عميقة للوجود الإنساني، وسوف نتعرض للحديث عنه مفصلاً في ثنايا البحث فيما بعد. لقد شغل "فرانكل" عدة مناصب هامة في أنحاء متفرقة من العالم مثل: رئيس الجمعية الطبية النمساوية للعلاج النفسي، وأستاذ الطب النفسي وعلم الجهاز العصبي بجامعة فيينا، و الجامعة الأمريكية العالمية بولاية كاليفورنيا، كما استدعي للعمل كأستاذ زائر بجامعة هارفارد الصيفية، وعيادة العلاج النفسي بجامعة ستانفورد. كما حاضر "فرانكل" في أماكن كثيرة منها: الجمعية الملكية الطبية بلندن، وفروعها المنتشرة حول العالم في الأرجنتين، والصين، وكوستاريكا، وكندا،والفلبين، وسنغافورة.... وغيرها. أما عن مؤلفات "فرانكل" فقد بلغت أكثر من عشرين مؤلفاً دارت كلها حول الطب النفسي والعلاج الوجودي، وقد ترجمت جميعها إلى أكثر من ستة عشر لغة الأمر الذي ساهم في ذيوع شهرته في العالم كله. ومن بين هذه المؤلفات نذكر: الطبيب والروح عام ١٩٥٥م، وفي العلاج بالمعنى والتحليل الوجودي عام ١٩٥٨م، ومن معسكر الموت إلى الوجودية عام ١٩٥٩م، وصور الإنسان في العلاج النفسي عام ١٩٥٩ م، والعلاج النفسي والوجودية عام ١٩٦٧م، وإرادة المعنى. أسس ومقدمات العلاج بالمعنى عام ١٩٧٠م، و الإنسان يبحث عن المعنى عام١٩٧٤م، وهذا الكتاب الأخير قد ترجم إلى اللغة العربية وصدرت الترجمة عن مؤسسة دار القلم ببيروت عام١٩٨٢م.

انظر: Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P. 3. وأيضاً : فيكتور فرانكل : الإنسان يبحث عن المعنى، ترجمة د/ طلعت منصور، مراجعة د/عبد العزيز القوصي، ص ١٢-ص١٣.

وأيضاً : د/ عبد المنعم الحفني : موسوعة مدارس علم النفس، ص٤٦٣.

وهي الفكرة الفلسفية التي رآها صاحبها ملاءمة للتصدي لظاهرة" الإحباط الوجودي" التي انتشرت على نطاق واسع في عشرينات القرن الماضي، وبالتحديد في أعقاب اندلاع الحربين العالميتين، الأولى عام ١٩١٤م، والثانية عام ١٩٤٥م، واللتان تحطم بسببهما الهدوء الجمالي الذي عاشه الإنسان من قبل.

حقاً لقد كانت الحرب العالمية بمثابة الضربة القاضية لكل ما ألفه الإنسان من ثوابت ، فقد تزعزعت أسس الحياة من جذورها ، وأصبح الموت أمراً لا مفر منه، وبصفة خاصة بعد ظهور أسلحة الدمار الشامل واستخدامها لأول مرة في هذه الحرب، فأمامها شعر الإنسان بالعجز والفناء وبحلكة المصير الذي لامخرج منه. ولذلك كانت مشاعر القلق والاغتراب والتشاؤم والإحباط من الأمور الواردة لدى كل إنسان، في الغرب والشرق على السواء.

ولهذا السبب احتشدت جهود المفكرين والفلاسفة لمساعدة الإنسان على تجاوز هذه المشاعرو تفعيل قدراته الوجودية إزاءها، وساد لأول مرة الاهتمام بمشكلة" المصير الإنساني" لدى الكثيرين منهم، و قد شدد بعضهم على ضرورة وضع هذه المشكلة في الحسبان مؤكداً أن مصير شخص بعينه قد لايكون مشكلة أمام مشكلة الإنسانية كلها. [١]

ويمكن القول أن الشعوربالإحباط الوجودي Existential Frustration كان الشعور المسيطر على الإنسان وقتذاك، ولكنه اتخذ مسميات كثيرة أهمها : "العدمية Nihilism"، و " الفراغ الوجودي " Existential Vacuum، و"اللامعنى Meaningless"، أو "العبث Absurd"، فهذه التعبيرات جميعاً مترادفة و تستخدم للدلالة على الإحباط الوجودي، ولعل هذا هو الذي دفع "فرانكل" إلى أن يقول:" إن الإحباط الوجودي ،عادة، لايكون واضحاً أو جلياً،

---

[١] روجيه جارودي : نظرات حول الإنسان ، ترجمة د/ يحيى هويدي ، ص١١.

بل مستتر أو محتجب، ونحن نعرف بالطبع الأقنعة والمظاهر التي يتبدى فيها." [١]

فعن العدمية يقول "فرانكل": " إن العدمي هو إنسان يشعر أن الوجود بكل ما فيه ، بما في ذلك حياته هو نفسه ، بلا معنى ، وبناء على ذلك يعتقد أن وجوده، نظراً لخلوه من المعنى، بلا قيمة أو هدف."[٢]

وإلى نفس هذا المعنى تشير العدمية عند "نيتشه" (١٨٤٤م) Nietzsche F. أي أنها تعبر عن انعدام المعايير والشعور بغياب القيم والمعاني لكل شئ يوجد. فمن يشعر بالعدمية يفقد ، في رأي" نيتشه"، الوصول إلى معنى أو قيمة أي شئ ، كما يشعر بخلو حياته من المعنى والهدف، ولهذا تترنح الأرض تحت قدميه وتظل حياته معرضة للزوال في أي لحظة.[٣]

أما فيما يتعلق بالفراغ الوجودي فإن "فيكتور فرانكل" يؤكد أن الإنسان المعاصر لا يعيش وجوده الحقيقي بسبب ما فرضته تحولات الثورة التقنية والاكتشافات المتسارعة للعلم من نمط جديد للحياة يختلف عن ذي قبل. فلقد ظهرت حاجات جديدة تقتضي الإشباع بلا نهاية، كما انحصر وجود الإنسان في المتعة والاستهلاك اللذين تدعمهما بشدة وسائل الدعاية والإعلان، ونظراً لعجز الإنسان عن ملاحقة حاجاته التي تتطلب الإشباع باستمرار من ناحية، وفشله في التكيف مع النمط الجديد للحياة من ناحية أخرى، فإن الإحباط هو السائد في النهاية.

يقول "فرانكل" : " فلنفكر، على سبيل المثال، فيما يعرف بعصاب يوم الراحة الأسبوعية، وهو نوع من الاكتئاب الذي يصيب الأشخاص بعدما ينتهون من اندفاع الأسبوع المزدحم بالعمل والمشاغل الخاصة به، وعندئذ

(1) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.120.
(2) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.117.
[٣] ستيبان أوديف : على دروب زرادشت، ص٣٢.

يشعرون بنقص حياتهم من المضمون، ويصبح الفراغ مشكلة عليهم أن يواجهوها، و لكنهم غالباً ما يفشلون في ذلك." [١]

وهذا نفسه يؤكده "بول تيليش" (١٨٨٦- ١٩٦٥م) .Tillich, P، الذي يستخدم مفاهيم " الفراغ الوجودي" ، و" اللامعنى "، و "العبث "، ليعبر بها عن ظاهرة "الإحباط الوجودي " التي يعزوها إلى الموقف الراهن الذي يعيشه الإنسان، هذا الموقف الذي يدعو إلى اليأس في رأيه، وذلك لأنه يحصر الإنسان في الملل والروتين اليومي والمعتقدات الشائعة.

فالإنسان المعاصر، في رأي "تيليش"، يعيش، في ظل الحياة اليومية، حياة سطحية خالية من القيمة والأهداف، ولهذا أصيب بالإحباط، علاوة على أن التقدم العلمي الهائل الذي انعكس في الوسائل التكنولوجية قد وفر للإنسان أوقات فراغ كثيرة أصبح لايدري ماذا يفعل بها، ولهذا انحرفت اتجاهاته الخلاقة إلى اتجاهات منحرفة تنحصر في نيل المتعة، ولايخفى على أحد ماتقدمه الحياة العصرية للإنسان من وسائل لملء أوقات فراغه في مقدمتها الإدمان والجنس والاستهلاك، ولكن نظراً لأن هذه الوسائل عديمة الجدوى في الوفاء بمتطلبات الحياة الروحية للإنسان، فإن الإحباط الوجودي يصبح أمراً لامفر منه. [٢]

إلا أن "فرانكل" يعتقد أن الأمل في تحرر الإنسان من عبء هذا الموقف مازال ممكناً في حالة نجاح الإنسان في صياغة أهداف جديدة لحياته تمنحها المعنى والقيمة. أما إذا فشل الإنسان في ذلك، فليس أمامه سوى الذهاب إلى المعالج الوجودي لأنه الشخص الوحيد الذي يستطيع فهم مشكلته، ومن ثم سوف يساعده على التصدي لها عن طريق مايعرف بالعلاج الوجودي.

---

[١] فيكتور فرانكل : الإنسان يبحث عن المعنى، الترجمة العربية، ص١٤٣

(2) Paul Tillich: The Shaking of the Foundation, P.62.
وأيضا : Paul Tillich: The New Being, P.147 .

والعلاج الوجودي يعتبر اتجاه جديد في العلاج النفسي، ولكنه يتجاوز العلاج النفسي التقليدي ويتفوق عليه. ويتأسس هذا النوع من العلاج على مبادئ الفلسفة الوجودية التي يحددها "بنسفانجر"(١٨٨١م Binswanger، على النحو التالي :

١- أن الإنسان هو محور الوجود، وأن ذاته هي نقطة الانطلاق.

٢- استكشاف أعماق الشخص في مشاعره وأفكاره وليس في تجريده.

٣- أن الإنسان حر، وأنه لاوجود لطبيعة إنسانية تحدد حريته.

٤- وعي الإنسان بوجوده وبتهديد العدم له.

٥- أن ما ينفعل به الإنسان لايعني لغزاً في لاشعوره وإنما هو ظاهرة وجودية يعيشها ويشعر بها.

٦- أن وجود الإنسان لايمكن أن ينفصل عن العالم الذي يوجد فيه.

٧- أن ما يميز الإنسان هو رؤيته المستقبلية أو اتجاهه نحو المستقبل.

٨- أن الإنسان مسئول عما يفعل ولايمكنه أن يتخلى عن مسئوليته. [١]

وانطلاقاً من هذه المبادئ يرفض المعالجون الوجوديون، وفي مقدمتهم "فرانكل"، كل ما ينزع عن الإنسان سمته الإنسانية أو ينظر إليه نظرة تتناقض مع جوهره الحقيقي، ومن ثم ثار هؤلاء المعالجون ضد النظرة التي سادت الفكر الغربي الحديث عن الإنسان، تلك النظرة التي حصرت الإنسان في إطار عقلاني صرف.

١- [١] د/ فخري الدباغ : علم النفس الوجودي، مقال بمجلة الفكر المعاصر، أكتوبر ١٩٦٦م، ص٥٧.

وفضلاً عن ذلك يرفض المعالجون الوجوديون أيضاً نموذج الإنسان الطبيعي عند "فرويد" الذي تتحكم فيه حتمية فيزيائية بيولوجية، ويصرون على أن الإنسان يتمتع بالحرية والوعي والمسئولية حتى وهو في ذروة المرض النفسي، وذلك لأن الحرية والوعي والمسئولية تتغلغل في نسيج الوجود الإنساني وبالتالي لايمكن أن تنفصل عنه،ولكنها يمكن أن تتوارى فقط خلف العصاب.[1]

ويعلق أحد الباحثين على ذلك بقوله: " إن علم النفس الوجودي يمثل ثورة ضد النظرة إلى الإنسان التي سادت الفكر الغربي منذ مطلع العصر الحديث، وهي تلك النظرة التي تسيطر عليها العقلانية والعلم." [2]

ويمكن القول أن المعالجين الوجوديين يتفقون مع الفلاسفة الوجوديين على مساعدة الإنسان على حل مشكلاته الوجودية التي غالباً ما كان يتم النظر إليها من قبل المعالجين التقليديين بوصفها أمراضاً، وفي هذا الإطار يذكر" بول تيليش" أن المعالج النفسي لايمكنه التمييز بين الصحة والمرض لدى الإنسان، فهو يعتقد دائماً أن الإنسان مريض ويحتاج بالتالي إلى المساعدة الطبية لكي يتحقق له الشفاء. ويؤكد "تيليش" أن نجاح المعالج في مساعدة الإنسان هنا لن يتحقق بدون وجود تعاون دائب من جانبه مع كافة المهن التي تستهدف مساعدة الإنسان على أن يكون إنساناً، كالدين، والفلسفة، وبصفة خاصة الفلسفة الوجودية على اعتبار أنها الفلسفة الوحيدة التي نجحت في تقديم تحليل أنطولوجي للوجود الإنساني، ففي ظل غياب مثل هذا التحليل الأنطولوجي لن تنجح، كما يؤكد "تيليش"، مهمة المعالج النفسي، ولن تثمر جهوده على الإطلاق. [3]

---

[1] د/ فيصل عباس : العيادة النفسية، ص٢١٥.
[2] د/ عبد المنعم الحفني : موسوعة مدارس علم النفس، ص٧٥.
(3) Paul Tillich: The Courage to Be, P. 72.

وإلى نفس هذا المعنى يشير "روللو ماى" (١٩٠٩م) May, R. ، المعالج الوجودي ، وذلك عندما يؤكد أن حركة العلاج الوجودي تقف في صف إقامة العلاج النفسي على قاعدة من فهم ما يجعل الإنسان كائناً حياً، فهي معنية بعناصر الإرادة ، والحرية، والقرار، والمسئولية في الذات الإنسانية، وهي ترى أن هذه العناصر هي التي تؤلف الذات ومن ثم كان على المعالج التسليم بها دون أن يحاول أن يخضعها للتحليل وإلا عرض وجود المريض للانتهاك.[١]

وفضلاً عن ذلك يستنكر "بوس" (١٩٠٣م) Boss , M. محاولات التمييز بين " التحليل الوجودي"Existential Analysis و" التحليل النفسي Psychoanalysis"، مؤكداً انعدام الفرق بينهما اللهم إلا في نقطة واحدة وهي أن الأول يستخدم كلمة "وجود "Existence، والثاني يستخدم كلمة " نفس Psych"، وذلك للدلالة على الوجود الإنساني .[٢]

وبالإضافة إلى ذلك، ينظر"بوس" إلى تحليل"هيدجر" للوجود الإنساني بوصفه أكثر موضوعية في فهم الإنسان ، من الناحية العملية ، من كافة العلوم التي تدرس الإنسان دراسة علمية تعتمد على مناهج العلوم الطبيعية، وعلى رأسها " علم النفس الفرويدي" الذي لم يعترف بالنزعة الروحانية لدى الإنسان، ومن ثم حصره في إطار ميكانيكي آلي.

يقول "بوس" : " إن الأهمية الكبرى لتحليل الموجود البشري، بالمعنى المستخدم في الأنطولوجيا الأساسية عند مارتن هيدجر، تكمن في أنه يساعدنا

---

(١) روللو ماى : الأسس الوجودية للعلاج النفسي، مقال في كتاب " نصوص مختارة من التراث الوجودي" ، الترجمة العربية، ص١٤٧ – ص١٥٦.

(2) Boss M. : Psychoanalysis and Daseinanalysis, P.2.

في التغلب على عيوب التصورات الأنثروبولوجية الأساسية في تفكيرنا السيكولوجي، وهي عيوب جعلتنا نسير بالفعل، حتى الآن، في ظلام دامس."[١]

والحقيقة أن معظم المعالجين الوجوديين يوافق "بوس" على هذا الرأي، كما يميل أغلبهم إلى استخدام مصطلح " التحليل الوجودي" بدلاً من مصطلح " التحليل النفسي " ، للدلالة على تحليل الإنسان، ولكن المضمون الذي يحمله مصطلح " التحليل الوجودي" يختلف من معالج لآخر، وهذا ما يوضحه "فرانكل" في عبارته التالية التي يقول فيها: " إن عبارة " التحليل الوجودي" ، عبارة غامضة، ولتجنب هذا الغموض وما يكتنفه من خلط في المفاهيم آثرت استخدام عبارة " العلاج بالمعنى" Logo therapy، كمرادف لعبارة " التحليل الوجودي" ، نظراً لتعدد طرق العلاج الوجودي التي تتنوع بتنوع المذاهب الوجودية، والتي أتفق مع بعضها، كما أختلف، بل أكاد أتجنب وأنتقد، البعض الآخر." [٢]

وعلاوة على ذلك، يؤكد "فرانكل" أن منهج " العلاج بالمعنى" لديه يعتبر أنجح من كافة طرق العلاج الوجودي الأخرى، بل إنه يكاد يتجاوزها جميعاً. ولكي يبرر صحة ما يقول يتناول فرانكل مصطلح "العلاج بالمعنى" Logo therapy بالتحليل حيث يرى أن هذا المصطلح يتكون من مقطعين هما: "Logos"، (و هي كلمة يونانية الأصل معناها " اللوغوس" أو " العقل" أو " الروح"، وهذه الكلمات الثلاث مترادفة، وهي تشير، كما يذكر "فرانكل"، إلى النزعة الإنسانية الخلاقة، والتي يشار إليها عادة بمصطلح" الوجود الروحاني" أو، كما يسميها فرانكل " إرادة المعنى"، و"therapy"،ومعناها "علاج"،

---

(1) Ibid .P. 29. (١)
(2) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.10. (٢)

والكلمتان معاً يستخدمان للتعبير عن " العلاج الروحاني" أو " العلاج بالمعنى". (١)

ومن الملاحظ هنا أن كلمة "Logos" التي تعني " العقل" أو " الروح"، لاتحمل أي دلالة عقلية أو دينية، وهذا مايوضحه "بول تيليش" بقوله، إننا إذا سلمنا مع الوجوديين أن الإنسان عبارة عن روح وجسد لاينفصلان أبداً، وأنهما معاً(أي الروح والجسد) يشكلان وجوده ونزعته الخلاقة، فإنه سوف يكون من التعسف محاولة إضفاء الطابع العقلاني أو الديني على النزعة الخلاقة في الإنسان، لأن ذلك سوف يحول الإنسان إلى كيان بيولوجي، كما ستتحول نزعته الخلاقة أو قدرته على الإبداع إلى مجرد قوة بيولوجية.(٢)

ويمكن القول أن " العلاج بالمعنى"عند "فرانكل" يركز على المطالب الروحية للإنسان، فهو يسلم بأن غياب مثل هذه المطالب سوف يسفر عن اعتلال صحة الإنسان الروحية. فالعلاج بالمعنى ينطلق من مسلمة رئيسية، وهي أن اختلال التوازن النفسي للإنسان في العصر الراهن سببه عجز الإنسان عن إيجاد معنى لحياته يكون قادراً على يهيأ لهذه الحياة السلام أو قل يجعلها متوازنة على المستوى الروحاني.

وفي هذا يقول "فرانكل": " إن سعي الإنسان للبحث عن معنى الحياة ليس مرضاً، ولكنه بالأحرى رمزاً ناجعاً على وجود الإنسان بإخلاص، وحتى إذا كان هذا السعي محبطاً، فإننا لاينبغي أن نعتبره دليلاً على السقم، لأنه عبارة عن كرب روحاني وليس سقماً عقلياً." (٣)

---

(١) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص ١٣٠ – ص ١٣٦.
(2) Paul Tillich: The Courage to Be, P. 82.
(3) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.74.

ومن هذا المنطلق ينظر "فرانكل" إلى مظاهر بؤس الإنسان المعاصر مناغتراب وقلق وإحباط وعبث وكرب، ليس بوصفها أمراضاً، وإنما بوصفها علامات على اعتلال الصحة الروحية للإنسان بسبب غياب معنى الحياة ، ولهذا السبب تركزت مهمة " العلاج بالمعنى" عنده في كشف الجوانب المضيئة في الوجود الإنساني ،و التي من الممكن أن تصلح لأن تكون مصدراً ثرياً للمعنى الذي يبحث الإنسان عنه.

هذا يعني أن منهج " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" لا يقتصر على كونه مجرد تحليل للوجود الإنساني، ولكنه يتجاوز ذلك ليصبح محاولة جادة لمساعدة الإنسان ، الذي يئن تحت مشاعر الإحباط، على التوصل إلى معنى حياته، و أن يصبح مايريد أن يكونه. يقول "فرانكل": " إننا إذا تناولنا الإنسان كما يكون، فسوف نجعله أسوأ من ذلك، ولكننا إذا تناولناه كما يريد أن يكون، فسوف نساعده على أن يصبح كذلك." (1)

ويمكن القول أن منهج " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" يؤسس فلسفة للحياة الإنسانية ترتكز على ثلاثة محاور رئيسية مترابطة ومتداخلة، وهذه المحاور الثلاثة يحددها فرانكل على النحو التالي:

١- حرية الإرادة Freedom of Will

٢- إرادة المعنى Will to Meaning

٣- معنى الحياة Meaning of Life (٢)

---

(1) Viktor E. Frankel: On Logo therapy and Existentialism, P.29.
نقلا عن: Maurice Friedman: The Worlds of Existentialism, P.467.
(2) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.14.
* هي تلك الغرف التي أعدها النازي إبان الحرب العالمية الثانية وساق إليها أعداداً غفيرة من اليهود بهدف إحراقهم فيها، وسوف يأتي الحديث عنها مفصلاً في ثنايا البحث لاحقاً.

أما فيما يتعلق بحرية الإرادة، فإن "فرانكل" يساير الوجوديين فيما ذهبوا إليه بخصوص قدرة الإنسان على التحرر الذاتي والخروج عن أي شكل يمكن أن يتبدى فيه . فالحرية، كما يذكر "فرانكل"، تعطي للإنسان السيادة على ذاته، بحيث أنه من خلال الحرية يستطيع الإنسان أن يصبح هذا الوجود أوذاك. فبوسع الإنسان أن يسلك إما كملاك أو خنزير، فهذا يتوقف على ما يتخذه من قرارات حرة. يقول "فرانكل": " إن الإنسان هو الذي ابتدع غرف الإعدام بالغاز*، وهو أيضاً الذي دخلها شامخ الأنف، مرفوع القامة، شاكراً ربه." (1)

وفضلاً عن ذلك يؤكد "فرانكل" أن نمط الشخص الذي يصيرإليه كل واحد منا يعتبر نتيجة لقرار داخلي نابع منه هو شخصياً. فمن المستحيل أن يكون هذا القرار ناتجاً عن المؤثرات الخارجية مثل المجتمع والتقاليد، وهذا يعني أن الإنسان يستطيع أن يقرر، حتى في أحلك الظروف، ما يريد أن يكونه. يقول فرانكل: "إن كل شئ يمكن أن ينتزع من الإنسان عدا شيئاً واحداً هو أن يختار اتجاهه." (2)

وإلى نفس هذا المعنى أشار "جان بول سارتر"(١٩٠٥م)- .Sartre, J. P- حين أكد أن كافة اختيارات الإنسان تنتسب إليه وحده، و مهما حاول الإنسان البحث عن مبررات لها فلن يمكنه الهرب من مسئوليته تجاهها. فسارتر يرى أن الإنسان مسئول عن كافة أفعاله التي اختارها بمقتضى مالديه من حرية، بل وتمتد نطاق مسئولية الإنسان أيضاً إلى كل إنسان آخر سار على دربه.

بعبارة أخرى ، يرى "سارتر" أن الإنسان عندما يختار، فإنه لايختار لذاته فقط، بل للإنسانية كلها، ولهذا تمتد مسئوليته عن أفعاله إلى الإنسانية

(1) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٧٧.
(2) المرجع السابق، ص ٩٤.

جمعاء.يقول "سارتر": " إنني مسئول عن نفسي وعن كل إنسان، فعن طريق اختياري لذاتي، فأنا أختار الإنسان كما أريد له أن يكون." [(١)]

إلا أن "فرانكل" يؤكد أن حرية الإنسان ليست مطلقة ،وإنما حرية محدودة أو مشروطة بشروط بيولوجية وسيكولوجية واجتماعية معينة، ولكن الإنسان قادر، في رأيه، على التحرر من هذه الشروط جميعاً بواسطة اتخاذ موقف إزاءها، وحينذاك لن تصبح هذه الحدود عقبة أو عائقاً أمام حريته. يقول "فرانكل": " إن الإنسان في عبارة: هو الوجود الذي في إمكانه تحرير ذاته من ذاته ، وذلك بواسطة التحرر من الشروط البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية المحددة لوجوده، وبناء شروط أكثر تحرراً منها بواسطة اختياراته الحرة." [(٢)]

وطالما أن الإنسان حر، فإنه يكون قادراً بالتالي على الخلق الفعال للأهداف المتجددة التي تمنح باستمرار المعنى لحياته ، وهذه القدرة الإنسانية هي ما يسميها "فرانكل" "إرادة المعنى"، والتي تعتبر ، في رأيه، المفتاح للصحة النفسية للإنسان. [(٣)]

ويؤكد "فرانكل" أن سعي الإنسان لإضفاء المعنى على حياته يمثل قوة أولية لديه وليس شيئاً ثانوياً يمكن أن يضاف إلى وجوده ، فمعنى الحياة متغلغل في نسيج الوجود الإنساني مثله في ذلك مثل الوجود، والوعي، والحرية، والمسئولية ....وغيرها، كما أن وجود هذا المعنى يجعل الحياة هامة

(1) Alfred Stern : Sartre, His philosophy and Existential Psychoanalysis, P. - 71 .
(2) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.15 .
(3) Abe, M. and others: The World Philosophers and their works Vol. (1), P.75

وضرورية وجديرة بأن تعاش ويستمتع بها. فالويل، كل الويل، هكذا يقول "فرانكل"، لمن لا يرى في حياته معنى، ولا يستشعر لها هدفاً. [١]

ومن هذا المنطلق حاول "فرانكل" مساعدة الإنسان على الوصول إلى معنى حياته بواسطة تفعيل "إرادة المعنى " لديه حتى يكون مؤهلاً لاكتشاف معنى الحياة بنفسه. والحقيقة أن فكرة "إرادة المعنى " The Will to-Meaning - هي الفكرة الرئيسية التي يتأسس عليها منهج العلاج الوجودي عند "فرانكل". فالقارئ لمؤلفات "فرانكل" يجد أن هذه الفكرة تحتل مكانة كبرى بين أفكاره الأخرى، بل إنه يكاد يجزم أنها بمثابة العمود الفقري أو المركز الذي تلتف حوله الأفكار الأخرى.

غير أن "فرانكل" يصر على أن "إرادة المعنى " ليست، كما قد يعتقد البعض، ميكانيزماً دفاعياً ، أو رد فعل للذات المحبطة، ولكنها تمثل أحد أبعاد الوجود الإنساني الأنطولوجية التي بدونها لن يستقيم هذا الوجود. فالإنسان، كما يقول "فرانكل"، لن يوجد على النحو الذي يريده إلا إذا كانت "إرادة المعنى " فعالة لديه. ومن هنا كان اكتشاف معنى الحياة ضرورياً لدى الإنسان، وهذه الضرورة يقتضيها الوجود نفسه، فمعنى أن يوجد الإنسان هو أن يبحث عن معنى لحياته.

وفي هذا يقول "فرانكل": " في كلمات أخرى، لايجب أن يتزامن المعنى مع الوجود، فالمعنى يجب أن يكون الرأس أو القائد للوجود، لأن المعنى يهيأ السلام للوجود."[٢]

هذا يعني أن "إرادة المعنى " عند "فرانكل" تعتبر المحرك الأساسي للسلوك الإنساني بمعنى أنها تجعل الإنسان يسلك على نحو أو آخر. فالمعنى

---

[١] فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٢ – ص ١٣.

(2) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.22 .

الذي يوطن الإنسان نفسه عليه هو الذي يجعله يسلك، كما يقول "فرانكل"، وفقاً له ، كأن يسلك على نحو ديني أو أخلاقي. بعبارة أخرى يمكن القول أن الإنسان عند فرانكل حينما يسلك سلوكاً ما، فإنه يكون مدفوعاً بإرادة المعنى وليس بأي شئ آخر.

فالذي يسلك، على سبيل المثال، على نحو ديني يكون قد وجد في طاعة الله أو في الإيمان الديني المعنى الذي يجعل حياته مؤهلة للاستمرار، فالإيمان يصبح بالنسبة إليه المبدأ الذي يعيش من أجله ويموت في سبيله. فالمؤمن الذي يكون شغله الشاغل منصباً على طاعة الله وابتغاء مرضاته، لا يمكن أن يبتغي، فيما يؤكد "فرانكل"، من وراء ذلك شهرة أو مكانة اجتماعية، كما لايمكن أن يكون مساقاً إلى هذا السلوك، وإلا انتفى ما لديه من حرية اختيار وانتفت بالتالي مسئوليته تجاه أفعاله.

وفي هذا الإطار يقول "فرانكل": " إن الإنسان لايمكن أن يكون مساقاً، فالإنسان يقرر لأنه حر، ولكننا نفضل أن نتحدث عن المسئولية بدلاً من الحرية، فالمسئولية تتضمن كل ما يمكن أن نكون مسئولين عنه ـــ أعني الإنجاز الملموس للمهمات الشخصية وما تتطلبه ـــ وهذا هو التحقق الخاص للمعنى الفردي الفريد الذي ينجزه كل واحد منا." (١)

ولكي يوضح مايقول يشرح "فرانكل" مصطلح "الفردية أو التفرد Uniqueness" ، الذي يلخص في رأيه معنى "إرادة المعنى"،حيث يرى أنه يشير إلى حياة الفرد كلها،وذلك على العكس من مصطلح "النسبية" Relative ness مثلاً الذي يشير إلى وجهة النظر الخاصة. فعلى حين نجد أن مصطلح " النسبية" يفتقد الفاعلية نظراً لأنه يعبر عن وجهة نظر عقلية بحتة، يكون مصطلح "الفردية أو التفرد" مفعماً بالحياة والواقعية. فالنسبية لاتعكس

(1) Ibid., P 122.

انجازاً واقعياً، كما لاتوحي برغبة حقيقية في التغيير إلا نادراً، أما الفردية، فعلى العكس من ذلك، تتميز بآثارها الواقعية وبصماتها الملموسة أو انجازاتها.

وعلاوة على ذلك تكون وجهة النظر(النسبية) قابلة للتعدد أو التكرار لأن من الممكن تبنيها، أما الفردية فليست قابلة للتكرار، فكل حياة فردية من المستحيل تكرارها مرة أخرى، أضف إلى ذلك أن وجهة النظر تكون إزاء موقف معين، أما الفردية فهي موقف إزاء الحياة ككل. بعبارة أخرى يرى "فرانكل" أن التفرد معناه ممارسة الحياة مع ما تتطلبه من قرارات يتخذها الفرد، وانجازات يحققها في الواقع، أما وجهة النظر، فتعني مجرد موقف نظري تجاه أمر ما، وهذا الموقف لا يصاحبه أي محاولة للتغيير اللهم إلا نادراً.

وتتضح هذه المعاني في العبارة التالية التي استعارها "فرانكل" من أحد عظماء اليهود الذي عاش قرابة الألف عام وأدرك ماتعنيه الفردية الخاصة بكل إنسان، وعبر عنها بقوله: " إذا لم أصنعها. فمن يقوم بذلك؟، وإذا لم أصنعها على النحو الأكمل الآن! فمتى سأقوم بذلك؟، وإذا لم أصنعها من أجل ذاتي فقط. فماذا عساي أكون؟" (١)

فهذه العبارة تشير، فيما يرى "فرانكل"، إلى الفردية الخاصة بكل فرد على حدة، والتي يضطلع كل واحد منا بصنعها بمفرده من خلال ما يقوم به من أعمال وما يتخذه من قرارات للمستقبل، فالفردية التي هي حياة كل فرد تعتبر بمثابة الفرصة الذهبية لمن يقتنصها، إنها الحياة التي لايمكن أن تعاد مرة أخرى، ولذا فهي فريدة أو متفردة أو فردية وخاصة بكل واحد على حدة. إلا أن هذه الفردية لاتعني أن يظل صاحبها عاكفاً عليها أو قابعاً بداخل ذاته وإلا

(1) Viktor E. Frankel: The Will to Meaning, Foundations and applications of Logo therapy, P 55

لما تحققت ، وإنما تقتضي الفردية أو الحياة من صاحبها أن يتخارج عنها باستمرار بهدف البحث عن العوامل المساعدة في إنجازها، ولهذا كان تحقق الفردية ، أو تحقق الحياة، أوبتعبير الوجوديين تحقق الذات، مقرونا بالتفاعل مع كل ماهو دون الذات، أي مع العالم بكل مافيه.

وبهذه الطريقة جعل "فرانكل" الفردية ، وهي نفسها "إرادة المعنى "، كامنة في كافة الأهداف التي يصوغها الإنسان لنفسه ويكون مسئولاً عن تحقيقها في الواقع ، ففي رأي "فرانكل"، تكون هناك عدة مهمات خاصة بكل فرد على حدة ، وهو الوحيد الذي يكون مسئولاً عن انجازها في الواقع الملموس حتى إذا نجح في ذلك يكون قد حقق الفردية الخاصة به أو قل يصبح نموذجاً متفرداً ويغدو لحياته معنى. فمعنى الحياة عند "فرانكل" هو نفسه انجاز المهام، بما يتطلبه ذلك من قرارات حاسمة وتحمل الفرد المسئولية عنها وعن حياته بكل ما فيها من أهداف تصاغ وتتحقق أو واجبات تتطلب القيام بأدائها على خير وجه.

وفي ضوء ذلك يمكن القول أن معنى الحياة عند "فرانكل" لا يتحقق للإنسان بمجرد تكوينه وجهة نظر عن الحياة أوتجاه العالم ، ولكنه يتحقق فقط لذلك الإنسان الذي يكون أكثر فاعلية في العالم. فإنسان قابع في مكانه يفكر دون أن يفعل شيئاً خارج ذاته لن يكون لحياته معنى على الإطلاق، ومن ثم كان على الإنسان دور بالغ الأهمية وهو أن يسعى بنفسه إلى تحقيق أهدافه، وأن يتولى بمفرده انجاز المهام المفروضة عليه من قبل الحياة مع ما يقتضيه ذلك من قرارات يتخذها هذا الفرد بمفرده ويكون مسئولا عنها مسئولية تامة.فتحقيق الأهداف، وانجاز المهام، واتخاذ القرارات، وتحمل عبء المسئولية... كل هذا هو معنى الحياة.

يقول "فرانكل": " إن الحياة عبارة عن سلسلة من التساؤلات التي يجيب الإنسان عليها بواسطة حياته، بواسطة أن يكون ملتزماً بمسئولية وجوده، بواسطة صنع القرارات، بواسطة حسم الإجابات التي يقدمها للأسئلة الفردية، وأغامر في القول بأن كل سؤال له إجابة واحدة فقط، واحدة فقط."(1)

وهكذا، إذن، يمكن القول أن معنى الحياة عند "فرانكل" يعتبر أمراً خاصاً بكل فرد على حدة بمعنى أنه من المستحيل أن يكون معنى عاماً أو عالمياً ماعلى الإنسان سوى استحضاره، وإنما يكون معنى الحياة أمراً شديد الخصوصية بحيث يكون متعلقاً بكل حياة فردية أو حياة شخص واحد فقط، وهذا يعني أن معنى الحياة لايصلح للإعارة أو الاستعارة، وذلك لأنه يكون متعدداً ومختلفاً بتعدد الأفراد واختلافهم.

بل وقد يتعدد معنى الحياة ويختلف، كما يذكر"فرانكل"، عند الشخص الواحد من وقت لآخر، فطالما أن الإنسان يتغير ويتطور باستمرار ناهيك عن مواقف الحياة المتجددة دوماً والتي قد تصل إلى حد التناقض، فإن من الضروري أن يكون معنى الحياة مختلفاً بحسب اختلاف هذه المواقف لأن كل موقف من مواقف الحياة يستدعي من الإنسان استجابة مختلفة، فكل موقف يواجهه الإنسان له معناه الخاص به، ومن هنا تتعدد المواقف والمواجهات الخاصة بها بتعدد البشر على مر الأجيال، ومع ذلك ليس هناك موقف يمكن أن يتكرر أو معنى يمكن أن يقتبس.

وما يقال عن الفرد، يقال عن الجيل، والأمة، فهناك مواقف تستلزم مواجهتها بالأفعال والأعمال، في حين توجد مواقف أخرى تستدعي المواجهة بالفكر والتأمل، وقد تفرض مواقف معينة على المرء أن يتقبل أقداره بنفس

(1) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.27.

راضية. يقول "فرانكل": " إن المعنى يتغير من إنسان لإنسان، ومن يوم ليوم، ومن ساعة لساعة." (١)

ولعل هذا يقودنا إلى ضرورة عدم مقارنة إنسان بإنسان آخر، أو مقارنة مصير شخص بمصير شخص آخر، لأنه لايوجد موقف يمكن أن يتكرر، والتجربة الإنسانية خاصة جداً أو فريدة بمعنى أنها تنطوي على عمل مبدع من المستحيل إعادته مرة أخرى. وفي هذا يقول "فرانكل": " كل إنسان هوشخص فريد، وكل حياة إنسانية متفردة، فلا يوجد شخص قابل للتكرار، ولايمكن أن تعاد حياته مرة أخرى." (٢)

وفضلاً عن ذلك يؤكد "فرانكل" أن معنى الحياة لايمكن أن يكون منبثقاً من الوجود الإنساني أو أن يكون شيئاً داخلياً في الإنسان وينتظر الخروج بين لحظة وأخرى، وذلك لأن معنى الحياة يوجد، في رأيه ، في الواقع الخارجي، أو في العالم، ولهذا كان اكتشافه متوقفاً على التفاعل مع العالم الذي يكون متضمناً هذا المعنى. يقول "فرانكل" : " أعتقد أن معنى وجودنا ليس أمراً نبتدعه نحن أنفسنا، وإنما هو بالأحرى أمر نكتشفه ونستبينه." (٣)

فعلى عكس ما تصور"سارتر"، حين اعتقد أن الإنسان هو الذي يخترع القيم والمعاني بواسطة اختياراته الحرة المستقلة، يؤكد "فرانكل" أن القيم والمعاني ليست مخترعة، ولكنها تكتشف لأنها موجودة بالفعل في الواقع الخارجي ، والإنسان هو الذي يكتشفها بواسطة ما يتخذه من قرارات، وما يقوم به من أفعال . وهذا يعني أن القيم والمعاني لاتكون ممنوحة للإنسان على نحو

(1) Ibid., P.62.
(2) Ibid., P.27.

(٣) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٣٣.

استبدادي، ولكنها تكون موجودة فحسب، وتنتظر من يكتشفها على نحو مسئول وجاد. (١)

فالحياة تشبه بطل الشطرنج الذي لا يمكنه أن يعين أفضل حركة وأنجح طريقة في العالم لنقل قطع الشطرنج إلا في إطار مباراة معينة وأمام لاعب آخر. فالحياة ممارسة وتفاعل مع العالم، ومعناها يكمن في ذلك وليس في تأملها يقول "فرانكل" :" نود أن نؤكد أن المعنى الحقيقي للحياة إنما يوجد في العالم الخارجي وليس في داخل الإنسان أو في تكوينه الذاتي." (٢)

وفي هذا الإطار يشيد "فرانكل" بعبقرية "مارتن هيدجر"(١٨٨٩-١٩٧٦م) Heidegger,M. الذي أكد على أهمية العالم بالنسبة للإنسان، وذلك عندما أشار إلى أن الوجود الإنساني يكون موجهاً منذ البداية نحو العالم الخارجي بكل ميوله وعواطفه ومقاصده، وهذا الأمر هو الذي يجعل وجود الإنسان، في رأيه، وجوداً قصدياً.

وفكرة الوجود القصدي، أو " القصدية" Intentionality ، التي استعارها "هيدجر" في الأصل من أستاذه "هوسرل"(١٨٥٩-١٩٣٨م) Husserl,E. ، تنص على أن كافة أفعال الإنسان، بما فيها أفعال الوعي، هي أفعال مقصودة، وبالتالي مسئولة، وليست أفعالاً عشوائية أو اعتباطية. فالإنسان ، في رأي "هوسرل"، يتوجه إلى، أو يكون قاصداً العالم في أفعاله، ولهذا كانت أفعاله أفعالاً قصدية. (٣)

ولعل هذا هو الذي جعل "هيدجر" يصف الوجود الإنساني بأنه وجود موجه نحو العالم الخارجي. "فهيدجر" يعرف الإنسان بأنه " وجود - في -

---

(1) Viktor E. Frankel: The Will to Meaning, pp.61-63. (١)

(٢) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص ١٤٧.

(3) Husserl, E. : Phenomenology, in Encyclopedia Britannica, Vol. (14), PP. 103- 104.

العالم" ، ويحرص على تحليل الوجود الإنساني في إطار العالم لإيمانه بالرابطة الوثيقة بين الإنسان والعالم ، تلك الرابطة التي من المستحيل أن تنفصل في رأيه، لأن انفصالها معناه القضاء على وجود الإنسان والعالم معا.[1]

ويعبر "سارتر" عن الصلة بين العالم والإنسان قائلاً : " بدون العالم لاوجود للشخص أو الذات البشرية، وبدون الذات البشرية أو الشخص الإنساني لاوجود للعالم." [2]

وهذا يعني أن بقاء الإنسان قابعاً في داخل ذاته هو من الأمور المستحيلة في نظر الوجوديين، لأن الإنسان عندهم موجود خارج ذاته باستمرار أي في العالم، وهو ينفق وجوده في التفاعل مع العالم، في الاهتمام والانشغال به. ولكن اهتمام الإنسان بالعالم لا يعني اندماجه أو انصهاره فيه، فثمة فارق كبير، في رأي "هيدجر"، بين أن " يوجد الإنسان ـ في ـ العالم " وأن داخل العالم"، فالأول يعتبر أمراً طبيعياً، في حين يكون الثاني أمراً غير مقبول لأنه يجعل الإنسان مجرد بند من بنود الأشياء الموجودة في العالم.

فالإنسان يهتم بعالمه بهدف معرفته وتطويره أولاً ، ولتسخيره لصالح الذات ثانياً، ففي كل فعل أو عمل يقوم به الإنسان يحتاج إلى شئ من أشياء العالم، ولهذا كانت الأشياء ضرورية للفعل الإنساني، وكلما نجح الإنسان في ضم أكبر قدر من الأشياء إلى عالمه ، كلما كانت قدرته على الفعل أفضل، وأيضا كانت فرصة تحقيق الذات لديه أكبر ، فالذات لن تتحقق إلا على هذا النحو بمعنى أنها تحتاج إلى العالم لكي يمكنها التحقق.

---

(1) انظر : مارتن هيدجر : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، الترجمة العربية، ص٢٥ ، وما بعدها.

(2) جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، ص ١٠٤

ولعل ذلك هو الذي جعل الوجوديين ينظرون إلى العالم نظرة برجماتية، وذلك لأنهم وجدوا أن العالم بالنسبة للإنسان هو عالم وسائل في المقام الأول، صحيح أنه يبدو مشوشاً لأول وهلة، ولكن بمقدور الإنسان أن يعيد بنائه وفقاً لما يريد، حيث أنه يبدأ في نشر شبكة من العلاقات بين الأشياء ثم دمجها مرة أخرى في أطر جديدة ، وذلك للاستفادة منها قدر الإمكان في تحقيق الذات. [١]

في ضوء ذلك جعل "هيدجر" الإنسان كائناً تنويرياً نظراً لأنه يضطلع بمسئولية جلب الأشياء إلى نور الوجود، بما يمتلكه من قدرة على التوضيح والتنوير. فالإنسان عند "هيدجر" مفطور على الكشف عن كل شئ يوجد الأمر الذي يدفعه إلى نزع الحجب عن الأشياء لتغدو واضحة ومفهومة وميسرة الاستخدام عن ذي قبل. بعبارة أخرى إن الإنسان عند "هيدجر" هو الوحيد الذي يمكنه تحويل استاتيكية الأشياء إلى ديناميكية نافعة، ولهذا يقول عنه هيدجر : " إن الحقيقة توجد فقط بفضل وجود الآنية." [٢]

وبالإضافة إلى الأشياء يواجه الإنسان في العالم العديد من البشر الذين يتفاعل معهم ويتفاعلون معه تفاعلاً يسفر في النهاية عن تحقق الذات لدى الجميع، ويؤكد "هيدجر" أن علاقة الإنسان بالآخرين لا تتأسس على مجرد التجاور في الوجود بقدر ما تتأسس على التفاعل البناء لكل الأطراف، وهو شدد على ضرورة أن يتم هذا التفاعل في إطار إنساني عادل يكفل الاستقلال لكل ذات ، لأن افتقاد العدالة والاستقلال في العلاقات الإنسانية معناه تحولها إلى مايشبه القطيع أو الحشد، وهو نوع من الوجود أدنى من الوجود البشري، وفيه تتخذ العلاقات شكلي: "السادية" "والمازوخية"*، وهي علاقات منحرفة،

---

[١] جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د/ إمام عبد الفتاح إمام،ص ١١٧- ص١٢٥.

(2) Heidegger, M. , : Being and Time, PP.226.

ولهذا نجد "هيدجر" يناشد الإنسان أن يحتفظ بذاته في إطار أي علاقة مع الآخرين لكي لا يتلاشى وجوده أو تطمس معالم ذاته تماماً، ويصبح وجوده وجوداً زائفاً. [1]

ولكن على الرغم من أهمية العالم للإنسان عند الوجوديين، إلا أنه قد يصبح خطراً يهدد الوجود الإنساني ، فبالإضافة إلى ما ذكره "هيدجر" في العبارة السابقة، يرى الوجوديون أن الوجود في العالم قد يقضي على حرية الإنسان واستقلاله، وهذا يحدث، في رأيهم، عندما يتخلى الإنسان عن جوهره الحقيقي كوجود حر ومسئول، ويتحول إلى نسخة مكررة من الناس بحيث يقلدهم ويسير ويتصرف وفقاً لأهوائهم أى يؤمن بما يؤمنون به ويعتقد فيما يعتقدون فيه، باختصار يصبح مسخاً.

ومن هذا المنطلق ناشد الوجوديون الإنسان أن يحتفظ بحريته عن طريق السمو على عالم الحياة اليومية المتصف بالرتابة والملل، وهذا في وسعه. ففي لحظاته الخلاقة يستطيع الإنسان أن يتجاوز العالم اليومي إلى عوالم أخرى خيالية أي من صنع خياله ليهرب فيها من الروتين اليومي الممل والسطحية التي طالت كل شئ، ويتضح هذا الخلق الإنساني جلياً عند الشاعر، والموسيقي، والرسام، والكاتب، وكل مبدع استطاع أن يؤسس نمط جديد للوجود يختلف عن النمط السائد.

والإنسان الذي يتفاعل مع هؤلاء المبدعين يشاركهم عملية الإبداع ، وهذا هو ما يضفي على الوجود الإنساني بعد العمق فيه، فلولا الإبداع لظل الإنسان

---

[1] الشخص السادي هو ذلك الشخص الذي لايشعر بذاته إلا بقدر مايسيطر على شخص آخر يكون بمثابة العبد بالنسبة له، أما الشخص المازوخي فهو ذلك الشخص الذي لايشعر بذاته إلا بقدر ما يخضع لشخص آخريذله ويستعبده ،فالمازوخي يجد في حياة الذل والهوان والإستعباد هذه طريقاً إلى تحقيق الذات، في حين يجد السادي أن تحقيق الذات كامن في التسلط والسيطرة والقوة، والحقيقة أن كلا منهما مخطئ فيما يعتقده، كما أن تحقيق الذات لديهما يتم بطريقة سلبية

انظر إريك فروم فن الحب، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، ص٤٤- ص٤٥

أسيراً للعالم اليومي، ويمكن القول أن الوجود الإنساني يظل فقيراً بدون الإبداع الذي يمكنه من خلق العوالم الخيالية المجاوزة لعالمنا والتي تحرر الإنسان من ضغط العيش في حياة سطحية لاهدف لها إلا المتعة والاستهلاك. فالوجود الإنساني يكتسب المعنى والعمق في اللحظة التي تنفتح أمامه أبعاداً جديدة للعالم وطرقاً شتى لبنائه. [1]

غير أن "فيكتور فرانكل" يؤكد أن كافة أنشطة الإنسان تعتبر أنشطة إبداعية وخلاقة وفي مقدورها إضفاء العمق والمعنى على الوجود الإنساني، فكل إنسان يكون، في رأيه، مبدعاً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وسواء كان هذا الشخص شاعراً أو كاتباً أو شخصا بسيطاً أي عادياً فهو شخص مبدع، لأن كل حياة فردية تعتبر نمطاً لايمكن تكراره، وبالتالي فهي تمثل إضافة جديدة.

ولكي يوضح ذلك يستعرض "فرانكل" ثلاثة طرق لتحقيق معنى الحياة، هي:

١- أن يعيش المرء حالة من المعاناة

٢- أن يكتسب الإنسان خبرة بقيمة من القيم مثل قيمة الحب

٣- أن يأتي الإنسان بعمل له سمة الإنجاز. [2]

وسوف نقوم بعرض هذه الطرق بالتفصيل كما جاءت في كتابات "فرانكل" في السطور التالية.

[1] جون ماكوري الوجودية، ترجمة د/ إمام عبد الفتاح إمام،ص ١٥٢- ص١٧٣

(2) Viktor E Frankel· Psychotherapy and Existentialism. P 25

أولاً : اكتشاف المعنى من خلال المعاناة

يقول "فرانكل": " إن الإنسان يكون مستعداً أن يتحمل عبء أي معاناة طالما يمكنه أن يرى فيها معنى." [1]

فالإنسان، فيما يرى "فرانكل"، يمكنه أن يجد معنى حياته في المعاناة، وذلك من خلال الموقف الذي يأخذه تجاه " قدر" لايمكنه تغييره، كما يحدث في حالة المرض العضال الذي ينعدم الأمل في الشفاء منه. فحينما يتقبل الإنسان أقداره بنفس راضية، ويشعر بآلامه بوصفها أمراً يخصه هو شخصياً، بمعنى أن يكون هذا الشخص مستيقناً من أنه لن يجد من يعاني أو يتألم بدلاً منه ، فإن هذا الإنسان يكون قد قدم الدليل على تفرده وشجاعته ومسئوليته تجاه حياته، وبهذه الطريقة يضفي على حياته المعنى.

إن المعاناة تعتبر، كما يذكر "فرانكل"، خير دليل على الشجاعة والكرامة الإنسانية، ففي حالة اجتيازها بشجاعة تكتسب الحياة مغزى وأهمية وتصبح جديرة بأن تعاش، فأن نعيش معناه أن نعاني وأن نجد معنى لهذه المعاناة أي هدفاً لها. يقول "فرانكل" : " إنني، في الواقع، أفهم أن المعاناة تكون ذات معنى عندما تغيرنا للأفضل."[2]

فالإنسان، فيما يرى "فرانكل"، قد يصير أقوى بواسطة الآلام والمعاناة، وبصفة خاصة إذا استطاع أن يسمو عليها ويتجاوزها، فحينذاك فقط يصبح جديراً بها، ويصبح أقوى عن ذي قبل، وهذا يؤكد، كما يقول "فرانكل"، قول "نيتشه" الشهير: " مالا يقتلني يجعلني أقوى". فلقد كان "نيتشه" مؤمناً بأهمية الآلام في خلق الإنسان حيث أنه وجد أن الطريقة التي يواجه بها الإنسان آلامه تنم عن شخصيته وتقدم الدليل على نبله وشجاعته، كما أن مجرد اجتياز

(1) Ibid., P.61..
(2) Viktor E. Frankel : The Will to Meaning, P.79 .

الإنسان للآلام يجعله في رأي "نيتشه" أقوى مما كان عليه، وبهذه الطريقة جعل "نيتشه" المعاناة شرطاً للسمو أو النبل الإنساني ودليلاً كافياً على الشجاعة.

ولعل هذا هو الذي دفع "دستوفسكي" أيضاً، الأديب الروسي المعروف، إلى أن يقول: " يوجد شيئاً واحداً فقط يؤرقني ويروعني وهو الا أكون جديراً بآلامي". ، وذلك لأن الآلام تقدم، كما يذكر "فرانكل"، الدليل على الحرية الإنسانية، فالحرية هي التي تمنح الإنسان القدرة على مواجهة آلامه بواسطة تحويل الموقف الخارجي البالغ الصعوبة إلى فرصة للنمو المعنوي.[١]

يقول "فرانكل": " إن ما خبرته بنفسك لاتستطيع قوة على وجه الأرض أن تأخذه منك، وقل ذلك بالنسبة إلى كل عمل قمت به، وكل فكرة دارت في ذهنك، وكل ألم اعتصرك. فكل ذلك لايذهب أدراج الرياح ، فبرغم أنه يتحول إلى ماضي، بوسعك أن تستعيده وتبعث فيه الحياة، وهذا نوع من الوجود للفرد وربما يكون أكثر الأنواع رسوخاً وقوة." [٢]

ولكي يوضح وجهة نظره هذه، يسترجع "فرانكل" ذكرى اعتقاله في معسكر النازي في أربعينات القرن العشرين. ففي هذا الوقت اعتقل النازيون أعداداً غفيرة من اليهود حيث قاموا بتعذيبهم بشتى صنوف العذاب، كما ساقوا معظمهم إلى أفران غاز ضخمة وقاموا بإبادتهم، إبادة جماعية، حرقاً بالغاز*.

---

(١) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٥ .

* ومما ينبغي ذكره هنا أن اليهود لايكفوا يوماًعن سرد قصة الإبادة الجماعية هذه،وهم يتخذونها بمثابة الورقة الرابحة للضغط على ألمانيا وعلى حلفائها في ذلك الوقت،وذلك بهدف الحصول على امتيازات لاحصر لها ؛ والمؤسف أنهم يفعلون أسوء مما فعلته النازية في فلسطين.

ولقد كان "فرانكل"، باعتباره يهودياً، ضمن اليهود المعتقلين في ذلك الوقت، وكان يشغل آنذاك منصب " أستاذ علم الأعصاب والطب النفسي" بجامعة فيينا، ولهذا استطاع أن يقدم لنا وصفاً دقيقاً لما كان يتم في معسكرات الاعتقال النازية، وذلك على النحو التالي:

يذكر"فرانكل" أن البلادة كانت هي الميكانيزم الضروري أو الطريقة الدفاعية الأولى للحفاظ على الذات ضد طرق التعذيب الوحشية التي لاقاها اليهود على يد النازية. ففي ظل المعتقل النازي ، يتحول الفرد إلى مجرد "نمرة" ضمن نمر السجناء، ويساق في طابور طويل كالقطيع عارياً، حافياً،لايدري إلى أين يذهب، ولا إلى أي مصير ستؤول حياته. فالإبادة كانت متوقعة بين لحظة وأخرى بسبب مايلقاه المعتقل من شتى صنوف العذاب،ولكن "فرانكل" يؤكد أن هذا كله لم يدفعه إلى الانتحار للأسباب التي يذكرها في العبارة التالية، التي يقول فيها:

"ما الذي يفعله الكائن الحي حينما يتحقق فجأة من أنه لم يعد يملك شيئاً يفقده عدا حياته المتعرية بطريقة تبعث على السخرية، إنه ، في هذه الحالة، ينتابه نوعاً من البرود المشوب بالدهشة إزاء قدره، ثم تراوده بسرعة أيضاً استراتيجيات هادفة نحو المحافظة على بقايا حياته، رغم أن فرص البقاء ضئيلة ، فهو هنا يمكنه تحمل كل ما يعانيه من جوع ومذلة وخوف بواسطة الصور التي تراود مخيلته عن الحبيب مثلاً، أو بواسطة الدين، أو حتى بواسطة جمال الطبيعة." [1]

فعلى الرغم من ظلام الواقع وحتمية الألم والعذاب، تتركز جهود الإنسان دائماً حول مهمة واحدة هي المحافظة على حياته، وهذا بالضبط ما حدث "للفرا نكل" في المعتقل النازي، فهو يؤكد أن ثمة لحظات معينة تساعد الإنسان على

---

[1] فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى ، ص١٦.

مواصلة الحياة تحت أى ضغوط، وبإمكان هذه اللحظات أن توفر الراحة للإنسان وتشد من أزره، وبالتالي تقوى حياته الروحية وحينذاك يكون قادراً على تجاوز الأزمات. فقد يتذكر الإنسان الماضي بما يحمله من ذكريات مع الحبيب، أو يستحضر عظمة الله وقدرته اللامتناهية على إنقاذه من العذاب ، أو يتأمل جمال الطبيعة ويسبح بخياله في المستقبل الذي يوحي له بإمكانية وجود عالم أفضل وأكثر عدلاً.

حقاً إن لحظات الراحة هذه قد لا توفر، فيما يرى "فرانكل"، للإنسان الأساس اللازم لبناء إرادة الحياة، ولكنها على الأقل تجعل للمعاناة معنى، كما أنها تحث الإنسان على تجاوز آلامه والاضطلاع بالمسئولية نحو وجوده عن طريق الاستمرار في الحياة. فالإنسان الذي يكون واعياً بالمسئولية إزاء إنسان آخر يحتاج إليه (الزوجة أو الأبناء) ، أو إزاء قيمة يؤمن بها ويرغب في تحقيقها(مثل قيمتي الإيمان والحب)، أو إزاء عمل لم يكتمل (تأليف كتاب أو إبداع قصيدة....أو غيرهما)، فمثل هذا الإنسان لن يفرط في حياته، وفي إمكانه أن يتحمل أي شئ.[1]

ويسوق "فرانكل" مقولة "لنيتشه" تؤكد هذا المعنى وهي:" إن من يمتلك سبباً يعيش من أجله، فإنه يستطيع أن يتحمل في سبيله كل هوان". فهذه المقولة تؤكد صحة اعتقاده في أن المسئولية خير وسيلة لإنقاذ الفرد من الضياع.فالمسئولية هي التي تجعل الحياة هامة و ضرورية في نظرصاحبها، ولهذا يستميت في الحفاظ عليها ويقاوم في سبيل ذلك كل شئ، وعلاوة على ذلك يؤكد "فرانكل" أن المسئولية تساعد الفرد على التطلع إلى المستقبل والهرب من عبء الحاضر بمعنى أنها تجعل الحاضر، بكل مافيه من مآسي، أقل واقعية أمام زخم المستقبل.[2]

---

(١) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة

وعند هذا الحد ينجح الإنسان في تجاوز الحاضر وبالتالي المعاناة، فالتطلع إلى المستقبل بكل مايكتظ به من وعود وإمكانات يجعل الفرد منفتحاً للحياة آملاً فيها. ويمكن القول أن المسئولية هنا هي التي تدعم نضال الإنسان ضد أعباء الحاضر، لأنها تستحضر المستقبل بثرائه أمام الإنسان، الأمر الذي يجعله متأهباً له، ويصبح الحاضر في هذه الحالة خطوة عليه أن يجتازها لكي يقترب من الآمال التي تنتظره في المستقبل.

وقد عاش "فرانكل" هذه المشاعر وجربها بنفسه في فترة اعتقاله، وهو يوضحها في العبارة التالية التي يقول فيها: " لقد سئمت الحالة التي اضطرتني، في كل يوم، وفي كل ساعة، إلى التفكير فقط في تلك الأشياء التافهة، واشمأزت مما كنت فيه، وعليه أجبرت أفكاري على التحول إلى موضوع آخر، وفجأة رأيت نفسي واقفاً في إحدى القاعات على منصة لإلقاء محاضرة عظيمة وأمامي كان يجلس مستمعون على مقاعد مريحة ويصغون إليّ بانتباه، وكان موضوع المحاضرة يدور حول موضوع : " سيكولوجية معسكر الاعتقال" ، ولقد صار كل ما كان يكدرني ويقمعني في تلك اللحظة موضوعياً ومرئياً من وجهة النظر العلمية البعيدة. وبهذه الطريقة نجحت إلى حد ما في أن أعلو فوق الموقف وأن أسمو فوق المعاناة والآلام التي كانت تعتمل في نفسي في تلك اللحظة، ورأيتها كما لو كانت في الماضي بالفعل...... فلقد أصبحت أنا ومتاعبي موضوعاً لدراسة نفسية علمية شيقة أضطلع بها بنفسي." [1]

ثانياً : القيم باعتبارها مصدراً للمعنى

وتعتبر القيم، مثل المعاناة، مصدراً من مصادر المعنى عند "فرانكل" نظراً لما تتضمنه من أبعاد خلاقة بوسعها أن تضفي المعنى على الحياة، ولنأخذ قيمة

[1] المرجع السابق، ص ١٠٤ .

" الحب"،على سبيل المثال، لنرى كيف أنها تمنح، في رأي "فرانكل"، بجدارة المعنى للوجود الإنساني ، بل وللوجود كله أيضاً.

يرى "فرانكل" أن الإنسان لايمكنه أن يعيش بدون قيم، وفي مقدمتها قيمة "الحب". فالحب هو الطريقة الوحيدة التي يدرك بها إنسان إنسان آخر، بحيث يجعله واعياً بإمكاناته بوصفها إمكانات فريدة. فالحب يذهب إلى ماهو أبعد من البدن الظاهر للشخص المحبوب، أي أنه يذهب إلى الوجود الداخلي أو الوجود الروحي لهذا الشخص الأمر الذي يسمح له بالاطلاع على إمكانات المحبوب الخلاقة.

وسواء كان المحبوب حاضراً أو غائباً، حياً أو ميتاً، لايهم، لأن مثل هذه الأمور تفقد أهميتها في ظل الحب، علاوة على أنه لايوجد شئ يمكنه أن ينال من قوة الحب حتى ولو كان هذا الشئ هو " الموت " ، وذلك لأن الحب يتيح للمحب أن يتحاور عقلياً مع محبوبه الغائب حواراً حياً، أي حواراً مفعماً بالحياة، وهذا من شأنه أن يدعم الحياة الداخلية للمحب بحيث ينقذها من الخواء الروحي.

وهذا ما يوضحه "فرانكل" في كلماته التالية، يقول "فرانكل": " في ضوء الفجر ، كنت أتحدث مع محبو بتي، وربما كنت أجاهد كي أتوصل إلى سبب آلامي وعذابي وموتي البطئ، وتملكني شعوراً متزايداً بأنها موجودة وأنها معي، بل إنني شعرت بأني قادر على أن ألمسها وأمد يدي لأعانقها، وهذا الشعور كان قوياً للغاية، إنها هنا، وأحسست في آخر احتجاج عنيف ضد اليأس المصاحب لموت وشيك، أحسست بروحي تخترق حالة الكآبة التي تملكتني، شعرت بها تسمو بذلك العالم المشوب باللامعنى وبفقدان الأمل والرجاء،

وسمعت من مصدر ما " نعم " الظافرة كإجابة عن سؤالي الخاص بوجود هدف غائي هو " الحب". [١]

ويمضي "فرانكل" إلى أبعد من ذلك فيقول إن المحب وحده هو الذي يكون في إمكانه أن ينهل من ذكرياته الدعم اللازم للقوة الروحية، ولعل ذلك هوالسبب الذي يجعل المحبين، في رأيه، يطلقون العنان لمخيلاتهم لكي تسبح في الماضي وتتفاعل مع ذكرياتهم مع الأحبة. حقاً أن هذه الذكريات قد تبدو تافهة لكثير من الناس، ولكنها لاتكون على هذا النحو لمن يحب، ولهذا يتوق المحب دائماً إلى هذه الذكريات ويبذل قصارى جهده لكي يبعث فيها الحياة مرة أخرى عن طريق استحضارها بوعيه من الماضي، وما ذلك إلا لكي ينهل منها ما يعطيه القدرة على تجاوز المحن الراهنة والخلاص بالتالي من شبح الخواء الروحي.

يقول "فرانكل" : " إن خلاص الإنسان هو من خلال الحب وفي الحب. فلقد فهمت كيف أن الإنسان، الذي لم يتبق له شئ في هذه الدنيا، لايزال يعرف السعادة، ولكن للحظات قصيرة فقط، وذلك من خلال التأمل والتفكير في المحبوب." [٢]

ثالثاً : الإبداع كوسيلة لإضفاء المعنى على الحياة

يرفض "فرانكل" ذلك المبدأ الذي يسلم به الوجوديون جميعاً، والذي ينص على أن تحقيق الذات هو الهدف الأسمى للإنسان والغاية التي يسعى إليها كل فرد. فلقد أكد الوجوديون جميعاً أن الوجود الإنساني يظل غير تام أو غير مكتمل مالم تتحقق الذات على النحو الذي يريده الإنسان، ومن هذا المنطلق

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق، ص ٦٢ .

نظر الوجوديون إلى الوجود الإنساني بوصفه وجوداً على طريق التحقق أي بوصفه إمكانية تنتظر التحقيق. [1]

ولكن "فرانكل" يرفض مثل هذا التفسيرمؤكداً أن الإنسان يبتغي أكثر من مجرد تحقيق ذاته. بعبارة أخرى، إن تحقيق الذات الذي يعتبره الوجوديون الهدف الأسمى للإنسان لايمكن أن يكون كما يعتقد "فرانكل" كل الحقيقة، وذلك لأننا لو سلمنا، في رأيه، مع الوجوديين بأن تحقيق الذات هو الهدف الغائي للإنسان، لكان الإنسان في هذه الحالة مجرد دوافع وحاجات تتطلب الإشباع، ولكان كل من "فرويد" "وآدلر" محقاً فيما ذهب إليه.

ويمضي "فرانكل" إلى أبعد من ذلك فيقول: إن الإنسان لايمكن أن يكون محتاجاً فقط إلى تحقيق ذاته مثلما يكون محتاجاً لإشباع رغباته، والحصول على الحوافز الاجتماعية. فتحقيق الذات، ومثله في ذلك الحصول على اللذة والمكانة الاجتماعية لا يمكن أن يكون، فيما يرى "فرانكل"، هدفاً للإنسان على الإطلاق، لأنه بقدر ما يسعى الإنسان إليه، بقدر ما يخفق في الوصول إليه. [2]

ولكي يوضح ذلك،راح "فرانكل" يفند مفهومي:"اللذة" عند"فرويد"، و"حافز المكانة" الخاص "بآدلر"، وذلك على النحو التالي: يرى "فرانكل" أن "فرويد" قد أخطأ عندما زعم أن " مبدأ اللذة" يضطلع بمفرده بصياغة الشخصية الإنسانية، وأن سلوك الإنسان كله يسير وفقاً لهذا المبدأ، وبالتالي جعل "فرويد" هدف الإنسان الأسمى محصوراً في الحصول على المتع

---

[1] انظر : جون ماكوري : الوجودية، ترجمة د/إمام عبد الفتاح إمام، ص ١٧٣ – ص ١٧٩ .

(2) Viktor E. Frankl: From Death – Camp to Existentialism, PP.100 -104

نقلا عن: Maurice Friedman: The Worlds of Existentialism, P.462.

الحسية، والتخلص من التوترات البيولوجية والوصول في النهاية إلى حالة الاتزان والسعادة.(٢)(١)

ولم يقل خطأ "آدلر"عن خطأ "فرويد". فلقد اعتقد "آدلر" أن سلوك الإنسان يكون مدفوعاً بالحوافز الاجتماعية وليس بأي شئ آخر، ومن هذا المنطلق جعل "آدلر" الحياة الإنسانية تتحرك نحو أهداف مستقبلية هي بالتحديد الحوافز أو المكانة الاجتماعية. ولكي يبلغ الإنسان هذه الأهداف يستعين، في رأي "آدلر"، بما يمتلكه من إرادة القوة، وذلك لأن إرادة القوة هي التي تدعم نضال الإنسان من أجل الوصول إلى ما يريده. وتتلخص النضال ضد أي عقبات أوصعاب أو أية حلول تقليدية من شأنها أن تحول بين الإنسان وبين المكانة التي يسعى إليها.(٢)

ولكن "فرانكل" يؤكد أن كلاً من "مفهوم اللذة" عند "فرويد" و" ومفهوم المكانة" عند "آدلر" يفند نفسه بنفسه، وذلك لأنه من المستحيل، في رأيه، أن تصبح "اللذة"، ومثلها في ذلك "المكانة الاجتماعية"، هدفاً في حد ذاتها. كما أن السعي وراء اللذة يكون مكللاً بالإحباط في النهاية، أضف إلى ذلك أنه بقدر ما يظهر الشخص دوافعه إلى المكانة الاجتماعية، بقدر ما يواجه بالنبذ على اعتبار أنه شخص انتهازي يهتم بالمكانة ويسعى إليها بكل الطرق.

ويتساءل "فرانكل": أليس من الأفضل أن تكون اللذة، ومثلها في ذلك المكانة الاجتماعية، أثراً أو نتيجة لتحقيق المبادئ أوالأهداف الخاصة بالحياة . يقول "فرانكل": " إذا كان لديّ سبباً لأن أكون سعيداً، فلست بحاجة إلى

(١) عزيز حنا داود، وآخرون : الشخصية بين السواء والمرض، ص٨٧- ص٨٨.
(٢) المرجع السابق، ص ١٦١ – ص ١٦٢ .

الاهتمام باللذة والمكانة ولا إلى السعي إليهما، فهما يتحققان بطريقة آلية أو تلقائية عن طريق بلوغ الهدف." (١)

ففي رأي "فرانكل"، أنه طالما أن للإنسان أهداف ومهمات تتطلب الإنجاز على أرض الواقع، فإن نجاح الإنسان في إنجاز أهدافه وأداء مهامه هو الذي يجعل لحياته فاعلية أو قيمة، وهذا يترتب عليه تحقيق ذاته وشعوره باللذة والحصول على الحوافز والمكانة الاجتماعية . فهدف الإنسان الأسمى هو إنجاز أهدافه والقيام بأداء مهامه دون أن يكون واضعاً في اعتباره أموراً أخرى غير ذلك، ولكن نجاحه في تحقيق أهدافه وأداء مهامه هو الذي يترتب عليه تحقيق ذاته وشعوره بالمتعة، كما يسوق إليه الشهرة والمكانة الاجتماعية.

بعبارة أخرى، يؤكد "فرانكل" أننا لا نسعى، كما اعتقد الوجوديون، وراء تحقيق الذات، كما لا نسعى وراء اللذة أو المكانة الاجتماعية، كما زعم "فرويد" وتوهم "آدلر"، لأن ما نسعى إليه في الحقيقة هو أهدافنا التي متى بلغناها تحققت الذات وشعرت باللذة وحصلت على المكانة الاجتماعية، وهذا يعني، في رأيه، أن إنجاز المهام وتحقيق الأهداف يسبق أنطولوجياً تحقيق الذات والشعور باللذة والوصول إلى المكانة الاجتماعية. فالذي يحرك الإنسان ويجعله يعيش أهدافه ومبادئه وليس أي شئ آخر، ولذلك يكون الإنسان مستعدا للموت في سبيل مبادئه وأهدافه وليس في سبيل اللذة أو المكانة الاجتماعية.

أما إذا عجز الإنسان عن تحقيق أهدافه، فإنه يرتد إلى ذاته ويوليها الاهتمام. فالاهتمام الزائد بتحقيق الذات يعبر، في رأي "فرانكل"، عن عجز الإنسان عن بلوغ أهدافه ،وبالتالي فشله في إيجاد معنى لحياته. فكما أن الرمح إذا ضل الهدف ارتد على الصياد الذي ألقى به، فبنفس الطريقة ينكص الإنسان

---

(1) Viktor E. Frankl: Self – transcendence as a human phenomenon, Journal of Humanistic Psychology, 1966, Fall 97-106.
نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٨٤.

إلى ذاته ويرجع إليها، ويفكر ملياً في أمرها، قاصراً اتجاهه على تحقيقها. وقد عبر" أبراهام ماسلو" Maslow A * (١٩٠٨- ١٩٧٠م)عن ذلك بقوله: " إن مهمة تحقيق الذات يمكن أن تتم على نحو أفضل عن طريق الاضطلاع بعمل هام والالتزام به." (١)

وفضلاً عن ذلك يؤكد "ماسلو" أن الإنسان الذي يسعى إلى تحقيق ذاته بطريقة مباشرة يبتعد عن أداء رسالته المنوط بها من قبل الحياة ويفشل بالتالي في تحقيق معنى حياته، ومن هنا رأى "ماسلو" أن الأولى بالتحقيق ليس الذات وإنما المعنى، وهو يسوق إلينا الأمثلة على ذلك من واقع خبرته كمعالج حيث يذكر أن كل الأشخاص الذين اتجهوا إلى تحقيق ذواتهم كانوا عمالاً ممتازين، ولكنهم لكي يحققوا ذواتهم تركوا أعمالهم ومالوا إلى الاسترخاء، وبالطبع لم تتحقق الذات لديهم على هذا النحو.

وفي المقابل كان كافة الأشخاص الذين نجحوا في تحقيق ذواتهم، يضطلعون برسالة في الحياة كرسوا أنفسهم لتحقيقها إلى الدرجة التي جعلت هذه الرسالة تتوحد مع ذواتهم حتى صار الإثنان شيئاً واحداً، بمعنى أن الحاجز الذي كان يفصل بين الرسالة والذات قد زال وأصبح من الصعب التمييز لديهم بين الرسالة، وهي شئ خارجي، والذات، وهي شئ داخلي.

ومن هنا توصل "ماسلو" إلى حقيقة مؤداها: أن تحقيق المعنى قد يتداخل مع تحقيق الذات، بل من الممكن أن يصبح تحقيق المعنى في رأيه هو نفسه تحقيقاً للذات، والعكس هو الصحيح أيضاً بمعنى أن تحقيق الذات قد يصبح هو

---

* يعتبر "ابراهام ماسلو" أحد مؤسسي حركة "علم النفس الإنساني" عام ١٩٦١م،التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بمفاهيم الفلسفة الوجودية، وقد خرج عن هذه الحركة اتجاهات كثيرة جديدة في العلاج النفسي يأتي في مقدمتها " العلاج الوجودي" بأشكاله المتعددة، والعلاج الوجودي عند أتباع حركة " علم النفس الإنساني" هو أي وسيلة من أي نوع تساعد الإنسان على أن يكون ذاته،ومن أقطاب هذه الحركة :"إريك فروم"، و"وجولد شتاين"، و"كارن هورني"، و"فيكتور فرانكل"...وغيرهم انظر: د/ عبد المنعم الحفني : موسوعة مدارس علم النفس، ص٧٣- ص٧٥.

(1) Ibid., PP .97-106.

نفسه تحقيقاً للمعنى، وهذا الأمر هو الذي جعل "ماسلو" يقرر صحة ماذهب إليه "فرانكل" وهو أن تحقيق معنى الحياة يعتبر من الأمور الفطرية لدى الإنسان حتى ولولم يكن الإنسان واعياً بذلك ، وهذا هو الذي يجيب لنا، في رأيه، على السؤال التالي: لماذا يكون الإنسان قادراًعلى التحدي والعمل حتى في أحلك الظروف؟ فالإنسان في هذه الحالة يكون مدفوعاً بإردة المعنى وليس بأي شئ آخر، ولهذا يقول "ماسلو": " إنني أتفق كلياً مع "فرانكل" على أن الاهتمام الأولي للإنسان - أو كما أسميه أنا " الاهتمام الأسمى" - هو إرادة المعنى عنده." (١)

ومن هذا المنطلق تركزت جهود العلاج الوجودي عند "فرانكل" في تفعيل إرادة المعنى عند الإنسان الذي يشعر بالإحباط ، وقد أطلق "فرانكل" على نظريته العلاجية عبارة" العلاج بالمعنى" لكي يؤكد أن إرادة المعنى المحبطة هي السبب وراء كافة المشاكل التي يعاني منها الإنسان المعاصر، ومن هنا ناشد "فرانكل" تلاميذه أن يقوموا بتعزيز الجوانب المضيئة في حياة مرضاهم لكي يستقوا منها معنى الحياة بأنفسهم. وفي إطار ذلك يقول "فرانكل": " إن مهمة المعالج لاتنحصر أبداً في أن "يمنح" معنى لحياة المريض، فهذا يعود للمريض نفسه لكي" يجد" معنى واقعي لوجوده. فالمعالج يساعده في هذه المحاولة، وبهذا يكون المعنى مكتشفاً وليس مخترعاً." (٢)

ويمكننا أن نحدد الخصائص التي تتميز بها نظرية " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" في النقاط التالية:

---

(1) Maslow A.H. : Comments on Dr. Frankl paper, Journal of Humanistic Psychology, 1960, Fall 107- 112.

نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص٢٠٢.

(2) Viktor E. Frankl: Beyond self – Actualization and self – Expression, P. 11

نقلا عن: Maurice Friedman: The Worlds of Existentialism, P.65.

١- أنها تنظر إلى الإنسان بوصفه إنساناً بمعنى أنها لاتحصره في إطار النزعة البيولوجية، وإنما تعترف بالبعد الروحاني في وجوده.

٢- أن طريقتها في التحليل تعتبر أقل استرجاعية وأقل استنباطية.

٣- أنها تهتم بالمستقبل أكثر من الماضي.

٤- أنها تستثيرشعورالفرد بالمسئولية تجاه وجوده.

٥- أنها ترفض الاعتقاد الشائع حول الترابط الشرطي بين الصحة النفسية وبين التكيف وإعادة الاتزان.

٦- أنها ترفض مبدأ إزالة التوتر الذي قال به فرويد.

وسوف نقوم بتوضيح كل خاصية من هذه الخصائص على حدة.

أولاً: ينظر "فيكتور فرانكل" إلى الإنسان بوصفه إنساناً بمعنى أن الإنسان عنده يتحررمن الوصف البيولوجي الذي وسمه به "فرويد" الأمر الذي حصره في البحث عن المتعة. فمعنى أن يكون الإنسان إنساناً هو أن يهتم، فيما يرى "فرانكل"، بالبحث عن معنى الحياة أكثر من اهتمامه بإرضاء أو إشباع رغباته، ولقد رأينا فيما سبق كيف أن الإنسان يكون مستعداً للموت في سبيل أهدافه ومبادئه التي تعتبر بالنسبة له بمثابة وجوده نفسه.

ثانياً: يمكن القول أنه لايوجد مكان في نظرية " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" لما كان يعرف عند "فرويد" بعمليتي" الاسترجاع" و" الاستنباط"، اللتين عبر عنهما "فرويد" بمصطلح" التداعي الحر" Free Association، الذي بموجبه كان المعالج النفسي يجعل المريض يسترجع ذكرياته الماضية حتى يستنبط منها المعالج الرغبات المكبوتة لدى المريض، والتي غالباً ما يفسرها المعالج في ضوء الموقف الأوديبي، والذي يعتبر، عند "فرويد"وأتباعه، السبب الكامن

وراء المرض النفسي، من هذا المنطلق تركز "العلاج الفر ويدي" على مساعدة المرضى على التحقق البيولوجي لكي يتحقق لهم الشفاء. [1]

<u>ثالثاً</u>: لقد كان من الأمور الطبيعية أن يهتم "العلاج الفرويدي" بالماضي أكثر من اهتمامه بالمستقبل، وذلك على اعتبار أن الماضي بما فيه من رغبات مكبوتة يمثل، في رأي "فرويد"، وسيلة من وسائل القمع للشخصية. فالشخصية العصابية عند "فرويد" تحاول التخلص من سلطة الماضي عن طريق الأحلام الرمزية ولذلك يقوم المعالج بتحليل هذه الأحلام نظراً لأنها تعتبر بحسب اعتقاده مجالاً خصباً لتفسير الحالة المرضية التي يقوم بعلاجها، فالمعالج هنا يقوم باستنباط أسباب المرض النفسي من هذه الأحلام الرمزية التي غالباً ما يفسرها على أنها نوع من أنواع الكبت الجنسي.

ويختلف "العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" في هذه النقطة مع "العلاج الفرويدي". "فالعلاج بالمعنى" يركز على المستقبل أكثر من الماضي، وذلك لأنه يرى أن المستقبل يحمل ثراء المعنى نظرا لما يكتظ به من إمكانيات،ولهذا يحاول المعالج بالمعنى، خلافاً للمعالج الفرويدي، تبصير الإنسان بهدف مستقبلي حتى يجعله تواقاً وشغوفاً بمستقبله، وهذا في حد ذاته يجعل هذا الإنسان قادراً على تجاوز ماضيه وحاضره بكل ما يحملاه من دواعي الإحباط. وفي هذا يقول "فرانكل": " إن فقدان الثقة في المستقبل لايعني سوى فقدان التماسك الروحاني." [2]

<u>رابعاً</u>: لقد رأينا فيما سبق أن "فرانكل" قد وجد أن التخلي عن مسئولية الوجود يعتبر علامة على" الإحباط الوجودي" لدى الإنسان، ولهذا فقد التزم منهج "العلاج بالمعنى" عنده بضرورة استثارة إحساس الفرد بالمسئولية

[1] عزيز حنا داود، وآخرون : الشخصية بين السواء والمرض، ص ٨٥ – ص ٨٨ .
[2] فيكتور فرانكل : الإنسان يبحث عن المعنى ، ص ١٠٩ .

تجاه وجوده من خلال التحفيز المتواصل على ممارسة الحرية واتخاذ القرارات والاختيار بين الممكنات ،وتحمل عبء المسئولية المترتبة على ذلك كله مع توضيح المزايا الكامنة في هذه المسئولية، والتي غالباً مايكون الفرد غير مدرك لها.

ويوضح "فرانكل" هذا المعنى قائلاً: " نأخذ توجيهاتنا من كلمات "نيتشه" حين يقول: إن من يمتلك سبباً يعيش من أجله، فإنه يستطيع غالباً أن يتحمل بأي طريقة وبأي حال، نأخذها بمثابة شعار يوجه الجهود المبذولة في سبيل العلاج النفسي ويحقق الصحة النفسية للمرضى فاقدي المعنى." [١]

ومن هذا المنطلق كان "فرانكل" يوجه لمرضاه (الذين يعانون أصنافاً قاسية من المعاناة)هذا السؤال: " لماذا لم تنتحر؟"، ومن إجاباتهم يكتشف النقاط المضيئة المتضمنة للأهداف التي قد تكون بمثابة الترياق الذي يداويهم؛ فغالباً ما كانت إجابات المرضى على السؤال السابق تدور حول المعاني الآتية: حب الأبناء والخوف عليهم، و حب الزوجة والذكريات الجميلة التي عشناها معاً،وغير ذلك من الأمور التي تحمل نفس المضمون.

ولقد وجد "فرانكل" أن كافة إجابات المرضى على سؤال" لماذا لم تنتحر؟"، قد تضمنت قدراً ما من الشعور بالمسئولية ، مثل الشعور بالمسئولية تجاه الأبناء أو الزوجة أو أعمال هامة لم تكتمل بعد، وكان دور فرانكل (المعالج) ينحصر، في هذه الحالة، في تبصير هؤلاء المرضى بالمسئوليات الملقاة على عاتقهم وما تستأهله هذه المسئوليات من ضرورة بقائهم في الحياة نظراً لأنه من المستحيل أن يوجد شخصاً آخر يمكنه تحملها غيرهم.

وهذا يعني أن " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" لايسمح للمرضى بالتنازل عن مسئولياتهم على الإطلاق، وإنما يحثهم دائما على الاضطلاع بمسئولياتهم

---

[١] المرجع السابق، ص ١٠٨ .

مهما كانت جسيمة، بل إنه يؤكد لهم أن في تحمل المسئولية يكمن الشفاء الذي يبتغونه لأن المسئولية تتضمن المعنى الذي يبحثون عنه.

بعبارة أخرى، إن المعالج بالمعنى يكون أقرب إلى أخصائي العيون منه إلى الرسام، وذلك لأن طبيب العيون يحاول أن يساعد مرضاه على رؤية العالم كما هو، في حين أن الرسام ينقل للناس صورة العالم كما يراها هو، (أي الرسام).

وهذا ما يوضحه "فرانكل" حين يقول : " أود أن أقول أنه ليس هناك أبداً داع يجعل المعالج ينقل للمريض صورة العالم كما يراها المعالج، بل الأحرى أن يجعل المعالج المريض قادراً أو متمكناً من أن يرى العالم كما هو." [١]

ويمكن القول أن " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" لا يهتم بالتعليم أو الوعظ بقدر ما يهتم بمد المجال البصري أمام المريض حتى يكون قادراً على اكتشاف معنى الحياة بنفسه، وذلك في إطار المسئوليات المفروضة عليه من قبل الحياة. فالمعالج بالمعنى يكرس جهوده في وضع المريض أمام حقيقة جلية تفرض نفسها في الواقع ولا تحتاج إلى تدخل أو وساطة المعالج. فالمريض وحده هو الذي يمكنه أن يراها، وهو الشخص الوحيد الذي يتخذ القرار بشأنها، وهذه الحقيقة هي حياته.

ويعلق أحد الباحثين على ذلك قائلاً: " إن تقنية "العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" قد استنتجت أن منهج "العلاج النفسي" يكون فعالاً حين لا يكون استحواذاً مكرهاً على المرضى."[٢]

(1) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.62.
(2) Polake, P.: Frankel's Existential analysis, American Journal of Psychotherapy, 3: 517, 1949.

نقلاً عن:

Viktor E . Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.204.

خامساً: لا تعترف نظرية " العلاج بالمعنى" عند "فرانكل" بالاعتقاد الشائع حول الترابط الشرطي بين التكيف والصحة النفسية، ذلك الاعتقاد الذي بمقتضاه سلم المعالجون التقليديون بوجود تلازم شرطي أو صلة وطيدة بين القدرة على التكيف وتوازن الصحة النفسية من ناحية، وبين الفشل في التكيف واختلال الصحة النفسية من ناحية أخرى.

فلقد زعم "فرويد" أن النجاح في التكيف يؤدي إلى الشعور بالسعادة، وأن الفشل في التكيف يؤدي بالتالي إلى الشعور بالتعاسة. ولكن "فرانكل" يرفض هذا التفسير مؤكداً أن التعاسة ليست دليلاً على عجز الإنسان عن التكيف علاوة على أن التعاسة قد لاتمثل مشكلة لصاحبها على الإطلاق، فكم من امرئ وجد في التعاسة المعنى الذي يعينه على الاستمرار في الحياة، فالتعاسة قد تكون أمراً مقبولاً إذا حملت في طياتها المعنى الذي يبحث الإنسان عنه. يقول "فرانكل":" إن الإنسان يكون مستعداً أن يعاني إذا إقتنع فقط أن معاناته ذات معنى." [(1)]

بعبارة أخرى، يؤكد "فرانكل" أن المعاناة تتوقف عن أن تكون كذلك في نفس اللحظة التي تكتسب فيها معنى ، كأن تكتسب معنى التضحية من أجل الوطن، والتضحية من أجل مبدأ أو قيمة، وحينذاك تصبح المعاناة ذات معنى وتغدو ضرورية، أما إذا كانت المعاناة مجرد حالة من حالات تعذيب الذات، وذلك على نحو ما يحدث في "السادية" "والمازوخية"، فلن تكون بذات معنى على الإطلاق ولن تصبح ضرورية.

(1) Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.34

أما فيما يتعلق بعدم التكيف الذي يعتبره المعالجون التقليديون دليلاً على السقم، فإنه يمثل عند "فرانكل" علامة على " الإحباط الوجودي". فالإحباط الوجودي هو الذي يجعل الإنسان يتعامل مع الواقع تعاملاً عصابياً، وبصفة خاصة في الأوقات التي يتغير فيها الواقع الذي تلاءم معه الإنسان والذي كان يشعر فيه بالأمان، مثلما يحدث في أوقات الحروب والثورات الاجتماعية والتغيرات السياسية، ففي هذه الأوقات يبدو المستقبل قاتماً وتنهار القيم والمبادئ التي ألفها الإنسان وتكيف معها. ويبدو عدم التكيف هنا في فقدان الأمان وانعدام الثقة في المستقبل.

غير أن "فرانكل" يؤكد أن عدم التكيف الذي يصيب الإنسان في مثل هذه الظروف ليس دليلاً على فقدان الإنسان لنزعته الخلاقة بقدر ما يكون دليلاً على إحباط إرادة المعنى عنده، وبالتالي اختلال صحته الروحية. يقول " فرانكل": "كما أن الصحة الجسمية للغواص تتعرض للخطر إذا ترك مكان الغوص فجأة، لأنه يكون تحت ضغط جوي عالي، كذلك فإن الشخص الذي يتم تحريره من الضغط العقلي فجأة قد يعاني من اختلال صحته الروحية." [١]

ومن هذا المنطلق ناشد "فرانكل" المعالجين ألا يعتبروا العصاب انحرافاً أو مرضاً ، وذلك لأن العصاب قد يكون في كثير من الأحيان إنجازاً إنسانياً أصيلاً،وهذا يعني في رأيه أن الشخص العصابي يظل خلاقاً على الصعيد الروحي. [٢]

ويتفق "روللو ماي" مع "فيكتور فرانكل" في هذا الصدد ،"فروللوماي" يرى أن العصاب يندرج تحت الأبعاد الأنطولوجية للوجود الإنساني، وبالتالي فهو لايعتبر في نظره علامة على السقم، كما أنه يشدد على ضرورة أن يتعامل المعالج مع العصاب ليس بوصفه مرضاً،وإلا سوف يقوم بدفن اليأس الوجودي

---

[١] فيكتور فرانكل : الإنسان يبحث عن المعنى، ص ١٢٣ .

[٢] المرجع السابق ، ص ١٣٨ .

عند المريض تحت كومة من العقاقير المهدئة بدلاً من أن يساعده على النمو والارتقاء. [١]

ونفس هذا الأمر يؤكده "بنسفانجر"حيث أنه يرى أن العصاب ما هو إلا أسلوب في الوجود. فالشخص العصابي، فيما يرى "بنسفانجر"، هو شخص يعيش ظاهرة وجودية لا تتناسب مع زمنه وعصره، فهو يريد أشياء لايمكنه تحقيقها، ولهذا يحدث لديه على أثر ذلك نوعاً من الفراغ الذي يحاول دوماً أن يملأه بأفعال وأوضاع شتى، ولكن هذه الأفعال والأوضاع غالباً ما يتخذها وجوده على شكل مرض نفسي أو عصاب. [٢]

ويعلق أحد الباحثين على ذلك بقوله:"إنه في الوقت الذي يظل الشخص العادي أسيراً للواقع، يجنح العصابي إلى الشرود منه، محاولاً الهرب من واقعه البشري دون جدوى، لكونه بشراً على الدوام، فهو لشدة بشريته يصبح عصابياً." [٣]

ويمكن القول أن كافة المعالجين الوجوديين، على اختلاف مناهجهم العلاجية، لايعتبرون العصاب مرضاً، ودائماً ما ينظرون إليه بوصفه ظاهرة وجودية، ولهذا فهم يركزون جهودهم في تفعيل إمكانات الإنسان الخلاقة لكي يصبح مايريد أن يكونه، وفي هذا يقول أحد الباحثين:" إن أي علاج، بغض النظرعن محدداته، ينبغي أن يكون بشكل ما علاجاً بالمعنى." [٤]

---

(١) رولو ماى : الأسس الوجودية للعلاج النفسي، مقال في كتاب " نصوص مختارة من التراث الوجودي"، الترجمة العربية، ص١٤٣ – ص١٥٣.

(٢) سلفانو آريتي : الفصامي . كيف نفهمه ونساعده، ص٢١

(٣) المرجع السابق، نفس الصفحة .

(4) Magda B. Arnold and Others: The human person, Ronald press, NewYork, 1954, P.618.

نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٤٤.

وطبقاً لهذا الرأي، فقد لاحظ المعالجون الوجوديون أن بعض أنواع العصاب لايتم الشفاء منه إلا إذا استكمل العلاج النفسي بالعلاج بالمعنى، وبصفة خاصة في العصاب "النفس - جسمي" أو ما يعرف بالأمراض "السيكوسوماتية" التي يصاحب المرض النفسي فيها أعراضاً جسدية. فالمعالج النفسي لن يمكنه مساعدة المرضى الذين يعانون من هذا النوع من العصاب إلا إذا استخدم تقنية "العلاج بالمعنى" التي تساعده على سبر غور الظاهرة المرضية (التي هي في الحقيقة مجرد ظاهرة وجودية من وجهة نظر العلاج بالمعنى). [١]

سادساً: يؤكد "فرانكل" أن سعي الإنسان للبحث عن معنى حياته يثير لديه توتراً داخلياً، وهذا التوتر ليس عرضاً بقدر ماهو عنوان على الصحة النفسية. فالتوتر، على عكس مزاعم "فرويد"، يعتبر من الأمور التي يجب الحفاظ عليها بدلاً من اختزالها، وخاصة في الحالات التي يكون فيها التوتر مستثاراً بواسطة المعنى.

ولتوضيح ذلك يقول "فرانكل": " أن تكون إنساناً هو أن تكون مطالباً بمعنى تنجزه وبقيم تحققها، وهذا يعني أن تعيش في التوتر القائم بين الواقع والمثل، ولن يكون الوجود الإنساني جديراً بالثقة إلا إذا عاشه الإنسان على هذا النحو." [٢]

التوتر، إذن، شرط أساسي للوجود الإنساني عند "فرانكل". فمن الطبيعي أن يكون الإنسان متوتراً دائماً بين قطبين متناقضين، كأن يكون متوتراً بين واقعه أو وجوده الفعلي، وبين ما ينبغي أن يكون عليه، أو بين ما أنجزه ومالم ينجزه بعد. فهذا التوتر يراه "فرانكل" موجوداً لدى كل إنسان، وهو يعتبر في

---

(1) Rollo May: The Meaning of Anxiety, W.W. Norton and company, Inc. New York, PP. 223- 226.
(2) Viktor E. Frankl: Self- transcendence as human phenomenon.
نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٩٦.

رأيه نوعاً من التحدي الذي يهيأ للإنسان الوسائل التي تعينه على المضي في الحياة، وذلك لأن تجاوز هذا التوتر يدل على البراعة التي يتسم بها الوجود الإنساني.

فقدرة الوجود الإنساني على تجاوز التوترات الكامنة بداخله، وبراعته في عدم الوقوف أمامها أو التقوقع داخل الذات بسببها، يعبر، فيما يرى "فرانكل"، عن تقدم الوجود الإنساني، وهذا التقدم ليس شيئاً سوى معنى الوجود نفسه. والوجود الإنساني لايكون أصيلاً إلا إذا عاش في ضوء هذا التقدم أو التجاوز، وحتى إذا تم هذا التجاوز بالطرق العصابية ، فلا يجب أن نعتبر، هكذا يقول "فرانكل"، الإنسان في هذه الحالة مريضاً ، لأنه يكون محبطاً فقط على المستوى الوجودي،" فالإنسان لايكون بالضرورة مريضاً إذا اعتقد أن وجوده بلا معنى." (١)

من هذا المنطلق، رفض "فرانكل" مبدأ " إزالة التوتر واستعادة الاتزان"عند فرويد، مؤكداً أن الإنسان لا يحتاج إلى الاتزان والاستقرار بقدر ما يحتاج إلى التوتر والنضال، ولكن "فرانكل" يرفض أى محاولة لاستدعاء التوتر بالطرق المفتعلة والأساليب غير الصحية، كالتعصب لفريق رياضي معين أو حزب سياسي ما، أو حتى بواسطة الزهد المبالغ فيه، أو عن طريق ما يرتكبه الشباب من مناوأة رجال الشرطة على اعتبار أن ذلك يمثل نوعاً من المخاطرة التي تثير التوترلديهم ، فكافة هذه الأساليب ليست صحية في رأيه، لأن التوتر الصحي هو ذلك التوتر الذي يكون مستثاراً بواسطة المعنى. (٢)

---

(1) Viktor E. Frankel: The Will to Meaning, Foundations and applications of Logo therapy, pp. 51-52.

وأيضاً: Viktor E Ma. Frankl: From Death – Camp to Existentialism, P. 104.

عن: urice Friedman: The Worlds of Existentialism, P.462.

(2) Viktor E. Frankl: Self- transcendence as human phenomenon.

نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٩٣

ويسلم "هنري موراي" (١٨٩٣م) Murray, H. [*] مع "فرانكل" بحاجة الإنسان إلى التوترحيث يرى أن الإنسان يكون محتاجاً باستمرار إلى الاستثارة ، ولهذا كان سعيه إلى التوتر يفوق سعيه إلى الهدوء والاستقرار، ولكنه يؤكد أن التوتر ، في بعض الأحيان، قد يزيد عن الحاجة، وحينذاك يجب على الإنسان أن يسعى إلى خفضه وليس إزالته نهائياً، لأن أي محاولة من هذا القبيل لاتعني، في رأي "موراي"، سوى جرالإنسان إلى التعاسة. [١]

وهذا هو نفسه ما تؤكد عليه "شارلوت بيهلر"(١٩٦٢) Buhler, C. الباحثة السيكولوجية، حيث أنها تذكر أن التوظيف الصحي للكائن الحي يعتمد على تعاقب خفض التوترات ورفعها،وهي تتفق مع "فرانكل" على أن التوتر حاجة وجودية بالنسبة للإنسان لاينبغي تجاهلها، وعلى المعالجين الوجوديين إدراك ذلك وأن يتعاملوا مع مرضاهم من وجهة النظر هذه لأن أغلب المرضى يعانون من مشكلات وجودية وليس أمراضاً بالمعنى الصحيح. [٢]

من هنا يمكن القول أن تقنية "العلاج بالمعنى" عند "فيكتور فرانكل" قد نجحت إلى حد ما في فهم أزمة الإنسان وحل مشكلاته الوجودية، ولهذا استحقت أن تتبوأ مكانة مرموقة بين نظريات العلاج الوجودي الأخرى، وهذا ما يعبر عنه أحد الباحثين بقوله: " من الجيد أن يكون للعلاج بالمعنى عند فرانكل كل هذا التأثير الهائل في الطب النفسي الراهن في أوربا بوصفها القارة

---

[*] "هنري موراي" يعد واحداً من علماء النفس المعاصرين ، تخرج من كلية الطب بجامعة كولومبيا عام ١٩١٩م ، وحصل على درجة الدكتوراه في الكيمياء الحيوية عام١٩٢٧م من جامعة كمبريدج، وينصب اهتمامه الرئيسي على دراسة الشخصية الإنسانية، كما تدورأغلب مؤلفاته حولها، ومن أهم مؤلفاته: استكشافات الشخصية عام ١٩٣٨م، ودراسات في النزاعات المتبادلة بين الأشخاص عام١٩٦٣م.

[١] عزيز حنا داود، وآخرون : الشخصية بين السواء والمرض، ص٢٠٠.

(2) Viktor E. Frankl: Self- transcendence as human phenomenon.
نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٩٣

الوحيدة التي انتصرت فيها نظريات "فرويد" العلاجية وتم قبولها بوصفها المخلص الوحيد للإنسان". [1]

حقاً لقد نجح "فيكتور فرانكل" في أن يتجاوز بالعلاج بالمعنى كافة طرق العلاج التقليدية التي سادت زمناً طويلاً، ولكنها بعد ظهور "العلاج بالمعنى" بدت ضعيفة وهشة وغير قادرة على الصمود، ويمكن القول أنها غدت كالطفل أمام الرجل الناضج، ويعبر أحد الباحثين عن هذا المعنى قائلاً: "إن نظرية العلاج بالمعنى عند "فرانكل" تمثل مرحلة النضج إذا ما قورنت بنظريتي "فرويد" "وآدلر" اللتان تمثلان مرحلتي الطفولة والمراهقة". [2]

ولهذا قد لا نبالغ إذا ذهبنا مع "جوردون أولبورت" (١٨٩٧-١٩٦٧)، عالم النفس الشهير، في قوله: " إن حركة العلاج بالمعنى عند "فرانكل" تمثل أقوى نظرية في علم النفس في عالمنا المعاصر". [3]

وهكذا، إذن، يتضح لنا، من خلال هذا البحث، أن " إرادة المعنى " عند "فيكتور فرانكل" تمثل بعداً أساسياً ضمن أبعاد الوجود الإنساني الأخرى المتمثلة في الحرية، والمسئولية، والقلق، والوعي، والشجاعة، والقدرة على التجاوز......وغيرها.

---

(1) Polake,P. Frankel's Existential analysis, American Journal of Psychotherapy, 3: 517, 1949.
نقلا عن: Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, P.204
(2) Maslow A.H. : Comments on Dr. Frankl,s paper, Journal of Humanistic Psychology, 1960, Fall 107- 112.
نقلا عن: فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص٢٠٢.
(٣) فيكتور فرانكل: الإنسان يبحث عن المعنى، ص١٨.

وتضطلع " إرادة المعنى " عند "فرانكل" بصياغة الأهداف التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها لكي يضفي المعنى على وجوده وتتحقق ذاته،ولقد أكد "فرانكل" أن " إرادة المعنى " تكمن في كل نشاط يمارسه الإنسان حتى ولو كان هذا النشاط ظاهرياً بلا معنى. فإرادة المعنى تنعكس في كل انجاز ملموس للإنسان، وتتحقق في كل قيمة يحققها، بل وتبدو حتى في معاناته وآلامه التى يصبر عليها.

ولقد رفض "فرانكل" أي تفسير من شأنه استبعاد وجود " إرادة المعنى" لدى أي إنسان حتى ولو كان هذا الإنسان مريضاً عقلياً، ورأى أن" إرادة المعنى " تتوارى فقط خلف العصاب، ولكنها لاتنمحي أبدا لدى الإنسان لأنها تعتبربمثابة وجوده نفسه.

ومن هذا المنطلق أسس "فرانكل" منهجه العلاجي الذي عُرف باسم "منهج العلاج بالمعنى"، والذي تركزت مهمته في مساعدة الإنسان على تفعيل "إرادة المعنى" لديه وخاصة في هذا الوقت الراهن الذي ساهم في اختفاء القيم والمعاني من حياة الناس وأصبحت المتعة هي السائدة، كما أصبح الإحباط الوجودي أمراً لامفر منه في ظل طغيان المادة السافر والتغيرات الاجتماعية المتسارعة.

والحقيقة أن "فرانكل" بمنهجه الجديد قد درأ عن الإنسان كافة الشبهات التي ألصقتها به طرق العلاج التقليدية التي كانت تنظر إلى الإنسان نظرة ميكانيكية صرفة وتحصره في نوازع بيولوجية تتوق إلى الإشباع. "ففرانكل" ينظر إلى الإنسان نظرة تتفق مع نظرة الفلاسفة الوجوديين إليه أي بوصفه ذاتاً مستقلة، حرة، ولديها القدرة على اختيار اتجاهها بنفسها. فالإنسان، في رأي "فرانكل"، لديه إرادة تجعله يفعل المستحيل، ويتجاوز أي عائق، ويضفي المعنى على الوجود كله.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : مصادر البحث

1- Viktor E. Frankel: Psychotherapy and Existentialism, selected papers on Logo therapy, Penguin Books, 1967.

2- Viktor E. Frankel: The Will to Meaning, Foundations and applications of Logo therapy, New American library, New York and London, 1970.

٣- فيكتور فرانكل : الإنسان يبحث عن المعنى، مقدمة في العلاج بالمعنى مع مقال عن ظاهرة تجاوز الذات والتسامي بالنفس، ترجمة د/ طلعت منصور، مراجعة د/ عبد العزيز القوصي، دار القلم، الكويت، الطبعة الأولى،١٩٨٢.

ثانياً : المراجع الأجنبية والعربية

1- Abe, M. and others: The World Philosophers and their works Vol. (1), Salem press Inc. Pasadena, California, Hackensack, New York, 2000.

2- Alfrd Stern: Sartre, His philosophy and Existential Psychoanalysis, A Delta Book, 1962.

3- Boss M. : Psychoanalysis and Daseinanalysis, Translated by, Ludwig B Lefebra, Basic Books, Inc. Publishers, New York, London, 1963

4- Heidegger, M.,: Being and Time, Translated by John Macquorrie & Edward Robinson ,Herper & Row/ publishers, New York / Hagerstown / San Francisco / London, 1962.

5- Husserl,E.: Phenomenology, in Encyclopedia Britannica, Vol.(14), Inc. William Benton, . Publishers, Chicago, Geneva, London, Manila, Paris, Roma, Seoul, Sydney, Tokyo, -Toronto,1943-1973.

6- Maurice Friedman: The Worlds of Existentialism, Aeritical Reader, the University of Chicago, Press and London, 1964.

7- Paul Tillich: The Courage to Be, New Haven, Yale University, Parress, 1952.

8- Paul Tillich: The New Being, New York, Charles Scribner & Sons, 1955.

9- Paul Tillich: The Shaking of the Foundation, New York, Scribner & Sons, 1948.

10- Rollo May: The Meaning of Anxiety, W.W. Norton and company, Inc. New York.

١١- إريك فروم : فن الحب، ترجمة/ مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٠م.

١٢- جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م.

١٣- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د/ إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د/ فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٤- روجيه جارودي : نظرات حول الإنسان ، ترجمة د/ يحيى هويدي ، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٣م.
١٥- رولو ماى : الأسس الوجودية للعلاج النفسي، مقال في كتاب " نصوص مختارة من التراث الوجودي" ،ترجمة / فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧م.
١٦- ستيبان أوديف : على دروب زرادشت، ترجمة د/ فؤاد أيوب، بيروت، لبنان، دار دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
١٧- سلفانو آريتي : الفصامي . كيف نفهمه ونساعده،دليل الأسرة والأصدقاء، ترجمةد/ عاطف أحمد، العدد ١٥٦من عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩١م.
١٨- د/ عبد المنعم الحفني : موسوعة مدارس علم النفس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٩- عزيز حنا داود، وآخرون : الشخصية بين السواء والمرض،مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩١م.
٢٠- د/ فخري الدباغ : علم النفس الوجودي، مقال بمجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٠ أكتوبر ١٩٦٦م،
٢١- د/ فيصل عباس : العيادة النفسية،مدارس التحليل النفسي- الممارسة النفسانية، دار المنهل اللبناني، مكتبة رأس النبع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
٢٢- مارتن هيدجر: مالفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر،ترجمة/ فؤاد كامل، ومحمود رجب، راجعه على الأصل الألماني وقدم له د/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤م.

إشارات الرسول ﷺ
دلالتها أصوليًا وأثرها إيمانيًا وأخلاقيًا

د. طاهر مصطفى نصار (*)

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله .. وبعد:

لقد كان الرسولُ العظيمُ محمدٌ ﷺ طاهرَ النفس، زكيَّ الروح، كريمَ الطبع، صادقَ اللهجة، أمينًا في نظراته، عظيمًا في مروءته، بليغًا في منطقه، مُعبِّرًا في إشاراته، لا يغمز ولا يلمز؛ بل يراقب الله تعالى في لمحاته، كما يراقب الله تعالى في خطراته؛ قال الله جل جلاله: ﴿**وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ**﴾(القلم:٤).

وقد فطره الله تعالى على أكمل الصفات البشرية، ومنحه من المواهب والسجايا ما يوقع في نفس كل إنسان تصديقه، ويغرس في وجدان كل عاقل الإيمان بما جاء به، فمن رآه بداهةً هابه، ومن توسم وجهه الشريف قال: ما هذا بوجه كذاب، ومن استمع إليه أو قرأ أحاديثه علم أنه موصول بالسماء؛ ﴿**وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَى * إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى**﴾(النجم:٣-٤).

(*) دكتوراه في العلوم الإسلامية – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة – وأستاذ مساعد بقسم الدراسات الإسلامية – جامعة الباحة – السعودية .

تتوافق أقواله ﷺ وأفعاله، وتتآلف كلماته وحركاته، وتتعاون أعضاؤه كلها على البر والتقوى؛ فقوله يتأثر بخشوع قلبه،ووجهه مرآة لما يختلج في صدره، وإشاراته تعبيرات صادقة عما يجول بخاطره.

لا يحتاج ﷺ إلى أن يزخرف مقالة، أو ينمق عبارةً، أو يتكلف لكلماته أفعالا مخصوصة؛ بل تنطلق أقواله وحركاته انطلاقة واحدةً بعفويةٍ خالصة؛ لتعبر عن نفسٍ صادقة، فليس التنطع من شيمته، ولا التكلف من سجيته؛ كيف؟ وقد أمره ربه عز وجل أن يقول: ﴿وَمَا أَنَا مِنَ الْمُتَكَلِّفِينَ﴾(ص:٨٦).

ونرى إشاراته ﷺ - على وجه الخصوص– تؤدي وظيفتين كبيرتين ومتناغمتين:

الأولى: الدلالة على الأحكام – الاعتقادية أو الفقهية أو الأخلاقية – وبيانها؛ بأن تأتي مؤكدة لأقواله، أو مفسرة لها، أو مؤسسة حكمًا جديدًا لا يُستفاد إلا منها.

والثانية: تأثيرٌ عميقٌ في النفوس، ولفتٌ للانتباه، وطردٌ للشرود، وتجسيدٌ للمعنى، وتقريبٌ للبعيد، وتحويلُ الغيب إلى حقيقةٍ وشيكةِ الوقوع، وإشراكُ حاسة البصر مع حاسة السمع؛ لتُذكّر كلٌ منهما الأخرى؛ مع الإثارة والتشويق، والمبالغة في التوضيح بالحكاية والرسم والتخطيط.

لذا عالجتُ الموضوع الذي نحن بصدده من ناحيتين: الدلالة الأصولية لإشارات الرسول ﷺ على الأحكام، وأثر هذه الإشارات في العقائد والأخلاق، والدعوة والإرشاد.

وبناء على ذلك.. قسمتُ هذا البحث – بعد المقدمة – إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة؛ وتفصيله كما يلي:

* **تمهيد:** ويشتمل هذا التمهيد على أمرين؛ هما:

الأمر الأول: المقصود بإشارات الرسول ﷺ.

الأمر الثاني: موقع إشارات الرسول ﷺ من السنة المشرفة.

* **المبحث الأول:** دلالة إشارات الرسول ﷺ الأصولية: ويشتمل على النقاط الآتية:

أولاً: أنواع إشارات الرسول ﷺ بالنسبة إلى أقسام السنة.

ثانيًا: بيان إشارات الرسول ﷺ للأحكام.

ثالثًا: الترجيح بين قول الرسول ﷺ وإشارته عند التعارض.

رابعًا: امتناع بعض الإشارات في حق الرسول ﷺ.

***المبحث الثاني:** أثر إشارات الرسول ﷺ في العقائد والأخلاق والدعوة والإرشاد: ويشتمل على المطلبين التاليين:

المطلب الأول: إشارات الرسول ﷺ في بيان العقائد: ويشتمل على ثلاثة موضوعات؛ هي :

أولاً: إشاراته ﷺ في بيان معجزاته وأعلام نبوته.

ثانيًا: إشاراته ﷺ للدلالة على التوحيد.

ثالثًا: إشاراته ﷺ في وصف الغيبيات.

المطلب الثاني: إشارات الرسول ﷺ في الأخلاق والدعوة والإرشاد: ويشتمل على سبعة نماذج؛ هي:

أولاً: الدعوة – بالإشارة والتخطيط – إلى الثبات على الإسلام والحذر من الدعوات المضلّة.

ثانيًا: تصوير حال الإنسان بين أجله وأمله بالرسم والإشارة.

ثالثًا: بيان الفرق بين لذات الدنيا ونعيم الآخرة بالإشارة.

رابعًا: بيان منزلة كافل اليتيم بالإشارة.

خامسًا: الإشارة إلى اللسان لبيان خطورته.

سادسًا: الإشارة إلى القلب لبيان محل تقوى الله تعالى وخشيته.

سابعًا: الإشارة عند القصص للاعتبار وعدم الاغترار بالمظاهر الخدَّاعة.

* **الخاتمة:** وتشتمل على أهم نتائج البحث.

هذا .. وأسأل الله ﷻ أن يجبر الخلل، وأن يعفو عن الزلل، وأن يجعل هذا الجهد الضئيل – في خدمة سنة الحبيب ﷺ وعقيدته وشريعته - خالصًا لوجهه الكريم، وذخرًا عنده يوم الدين، وأن ينفع به المسلمين .. آمين.

وصلى الله على النبي وآله وصحبه أجمعين ..

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمهيد
بيان المقصود بإشارات الرسول ﷺ
وموقعها من السنة المشرفة

يشتمل هذا التمهيد – كما هو واضح من عنوانه – على أمرين؛ هما:

الأمر الأول: **المقصود بإشارات الرسول ﷺ.**

الأمر الثاني: **موقع إشارات الرسول ﷺ من السنة المشرفة.**

وتفصيل الكلام في هذين الأمرين على النحو الآتي:

أولاً: المقصود بإشارات الرسول ﷺ :

قبل بيان المقصود بإشارات الرسول ﷺ أريد أن أبين معنى"الإشارة " في اللغة والاصطلاح وأهم مرادفاتها - وخاصة ما ذُكِرَ منها في الأحاديث النبوية المشرفة – وذلك من خلال النقاط الآتية :

(١) معنى" الإشارة " في اللغة :

الإشارة الحسية في اللغة؛ هي: **حركة مقصودة باليد والرأس والعين والحاجب وغير ذلك من الأعضاء، وقد يُعَبَّر عنها بالإيماء:** ومنه قول أهل اللغة: " أشار إليه باليد :أومأ "[1]، " وأشار إليه وشَوَّرَ: أومأ؛ يكون ذلك بالكف والعين والحاجب... وفي الحديث: كان يشير في الصلاة؛ أي يومىء باليد والرأس؛ أي يأمر وينهى بالإشارة "[2].

---

(١) الصحاح للجوهري: ٧٠٤/٢(شور– باب الراء. فصل الشين)،وانظر:لسان العرب لابن منظور: ٢٣٥/٧ (شور).

(٢) لسان العرب: ٢٣٥/٧(شور)،وانظر: الصحاح: ٧٠٥/٢(شور)، القاموس المحيط للفيروزآبادي: ٥٩١/١ (شار- باب الراء. فصل الشين).

(٢) تعريف " الإشارة " في الاصطلاح :

يمكن من خلال المعنى اللغوي السابق تعريف الإشارة في الاصطلاح بأنها

حركة مقصودة بعضو من أعضاء البدن أو ما اتصل به، تعبر عما في النفس

ببيان حسي وانفعالات ظاهرة[٣].

ونفهم من التعريف السالف أن الإشارة حركة مقصودة تعبر عن معنى من معاني النفس بوسيلة غير وسيلة الكلام، وأن هذه الحركة تكون بالكف أو الأصابع – وهذا هو الأكثر- أو الرأس أو العين أو الحاجب، وقد تكون بسيف أو عصا أو غير ذلك مما يُمْسَك باليد ويساعد على لفت النظر، ويدخل فيها أيضًا التخطيط والرسم بشيء في اليد.

(٣) مرادفات " الإشارة " :

قد يُعَبَّر عن الإشارة بألفاظ أخرى أشهرها خمسة؛ هي:

١- **الإيماء:** قال الجوهري: " أومأت إليه: أشرت "[٤]، وقال ابن الأثير : "الإيماء: الإشارة بالأعضاء كالرأس واليد والعين والحاجب "[٥]، " وقد تقول العرب: أومأ برأسه أي قال: لا "[٦].

٢- **الوحي:** للوحي معانٍ كثيرة في اللغة منها الإشارة؛ يقول الجوهري:" والوحي أيضاً: الإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام الخفي وكل

---

[٣] قارن بتعريف الدكتور محمد سليمان الأشقر في كتابه: أفعال الرسول ﷺ ودلالتها على الأحكام الشرعية: ١٩/٢.

[٤] الصحاح: ٤٠٢/١(وما- باب الألف المهموزة. فصل الواو)، وانظر: القاموس المحيط: ١٢٤/١ (وما).

[٥] النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير: ٨١/١(أوما).

[٦] لسان العرب: ٤٠٧/١٥(وما).

ما ألقيته إلى غيرك... وأوحى أي أشار؛ قال تعالى: ﴿فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾ (مريم:١١)"[٧].

٣- **اللي بالشيء:** يأتي أيضاً بمعنى الإشارة بالشيء؛ يقول ابن فارس: " اللام والواو والياء أصل صحيح يدل على إمالة الشيء: يُقال: لوى بيده يلويها، ولوى برأسه: أماله... وألوى بالشيء إذا أشار به كاليد ونحوه "[٨]، وقال الجوهري:" ألوى بثوبه إذا لمع به وأشار "[٩].

٤- **القول بالشيء:** وهو من المجاز؛ قال الزمخشري: " ومن المجاز: قال بيده: أهوى بها، وقال برأسه: أشار، وقال الحائط فسقط: مال "[١٠].

٥- **تحريك العضو:** والمقصود هنا تحريك العضو حركة مقصودة، مثل: حرّك رأسه أو حرّك السبابة؛ يعني أشار بها، وهذا داخل في قول أهل اللغة: " حرّكته فتحرّك "[١١]؛ فيعم أعضاء الجسم وغيرها، ويشمل بذلك الحركة الدالة على الإشارة.

(٤) المقصود بإشارات الرسول ﷺ :

ومما سبق من معنى الإشارة في اللغة والاصطلاح يتبين لنا أن المقصود بإشارات الرسول ﷺ أمران:

الأمر الأول: الحركة المقصودة بالكف أو الأصابع أو الرأس أو أي عضو من أعضاء البدن، إذا كان لا يخل بالمروءة.

---

[٧] الصحاح: ٢٥٢٠/٦(وحي- باب الواو والياء. فصل الواو)، وانظر: النهاية لابن الأثير: ٥/ ١٦٣ (وحي)، لسان العرب: ٢٤٠/١٥(وحي)، القاموس المحيط: ١٧٥٨/٢(باب الواو والياء. فصل الواو).
[٨] معجم مقاييس اللغة: ٢١٨/٥(لوى- باب اللام والواو وما يثلثهما).
[٩] الصحاح: ٢٤٨٦/٦(لوى- باب اللام والياء. فصل اللام).
[١٠] اساس البلاغة: ص٣٨٢(ق و ل).
[١١] القاموس المحيط: ١٢٤٠/٢(حرك- باب الكاف. فصل الحاء).

الأمر الثاني: الحركة المقصودة بما اتصل باليد من عصا وحصى وسيف ونحو ذلك، ويدخل فيه ما يحدث من تخطيط على الأرض بما يمسكه بيده الشريفة ﷺ.

ويأتي التعبير عن هذين الأمرين بلفظ " الإشارة " ومشتقاته، أو مرادفاته – التي سبق بيانها – وخاصة لفظ الإيماء ومشتقاته.

ثانيًا: موقع إشارات الرسول ﷺ من السنة المشرفة عند الأصوليين:

للأصوليين في تحديد موقع إشارات الرسول ﷺ من السنة المشرفة قولان:

القول الأول: يعتبر السنة النبوية أقوالَ الرسول ﷺ وأفعاله وتقريراتِه، وإشاراتُه ﷺ داخلة في أفعاله وليست قسمًا مستقلاً من سنته..

وهذا رأي جمهور الأصوليين والسواد الأعظم منهم؛ ولذلك يعرفون السنة بأنها " ما صدر عن الرسول ﷺ غير القرآن من فعل أو قول أو تقرير "[١٢].

وقد جعل الرازي إشارة الرسول ﷺ وعقد أصابعه الشريفة من أقسام الفعل،وتابعه في ذلك شارحاه ابن عبَّاد العجلي والقرافي[١٣]، وصرَّح بذلك الفتوحي الحنبلي والبناني عند شرحهما لتعريف السنة فقال البناني: " من الأفعال أيضًا الهمّ والإشارة فلا يخرجان عن التعريف "[١٤].

والقول الثاني: يعتبر إشارات الرسول ﷺ قسمًا مستقلاً من أقسام السنة غير الأفعال؛ وهذا رأي ابن حزم الظاهري، وقد صرَّح بذلك عند تعريف

---

[١٢] شرح العضد على مختصر المنتهى لابن الحاجب: ص١٠٠، وانظر: شرح مختصر الروضة للطوفي:٢/٦١-٦٢، جمع الجوامع لابن السبكي بشرح المحلي: ١٤٤/٢، نهاية السول شرح منهاج الوصول للبيضاوي وشارحه الإسنوي: ٢٧١/٢، ومنهاج العقول شرح البدخشي: ٢٦٩/٢، البحر المحيط للزركشي: ٦/٦.

[١٣] انظر: المحصول للرازي: ١٧٥/٣-١٧٧، الكاشف عن المحصول في علم الأصول لابن عباد العجلي، نفائس الأصول في شرح المحصول: ١١٠/٣-١١١.

[١٤] حاشية البناني على شرح المحلي لجمع الجوامع لابن السبكي: ١٤٤/٢، وانظر: شرح الكوكب المنير للفتوحي ابن النجار الحنبلي: ١٦٠/٢-١٦١.

الحديث فقال: "وقولنا الحديث إنما نعني به: الأمر والفعل والإقرار والإشارة "[١٥]، فجعل الإشارة قسمًا مستقلاً عن الفعل.

وقد رجح الشيخ عبد الغني عبد الخالق القول الأول (رأي الجمهور) الذي يرى دخول الإشارة في مفهوم الفعل؛ لأن " الفعل يشملها اصطلاحًا وعرفًا؛ فلا داعي للنص عليها في التعريف كغيرها "[١٦].

وهذا هو الصحيح؛ ولكن ينبغي التنبيه على أن الإشارة من جملة الأفعال غير الصريحة؛ لأنه " يُستدل بها على الأحكام بطريقٍ غير الأفعال الصريحة، فإن الفعل الصريح من النبي ﷺ يقتضي أن نفعل مثل ما فعل، وأما الإشارة فإن دلالتها بالمواضعة العامة شبيهة في ذلك بدلالة القول "[١٧]، والدليل على ذلك أن سجود الرسول ﷺ - مثلاً – يُفهم من غير تفكر أو استنباط؛ بينما إشارته بيده لمن يسلم عليه – وهو يصلي– تحتاج إلى استنباط وإعمال عقل لمعرفة أنها ردّ للسلام – كما سيأتي في المبحث الأول إن شاء الله تعالى.

هذا.. وبعد أن عرفنا المقصود بإشارات الرسول ﷺ، وتبين لنا موقعها من السنة المشرفة؛ ننتقل الآن إلى بيان دلالتها الأصولية؛ وذلك من خلال موضوعات المبحث الأول ..

---

[١٥] الإحكام في أصول الأحكام لابن حزم: ٨١/١.
[١٦] حجية السنة للدكتور عبد الغني عبد الخالق: ص٧٥.
[١٧] أفعال الرسول ﷺ ودلالتها على الأحكام الشرعية للدكتور محمد سليمان الأشقر: ١٩/٢.

المبحث الأول
دلالة إشارات الرسول ﷺ الأصولية

أجمع الأصوليون من المتكلمين والفقهاء على حجية السنة النبوية المشرفة، وأنها الأصل الثاني من أصول الأحكام بعد القرآن الكريم؛ سواء كانت هذه الأحكام اعتقادية أو فقهية أو أخلاقية.

وقد تقرر آنفًا – في التمهيد السالف – أن الإشارة داخلة في أفعال الرسول ﷺ التي هي قسم من أقسام السنة ..

ولهذا فلا خلاف بين العلماء في حجية إشارات الرسول ﷺ ؛ قال البناني – مبينًا حجية الهمّ والإشارة وأنهما من السنة المشرعة للأحكام : " الهمّ نفسي كالكف عن الإنكار، والإشارة فعل الجوارح، فإذا همّ بشيء وعاقه عائق أو أشار لشيء كان ذلك الفعل مطلوبًا شرعًا؛ لأنه لا يهمّ ولا يشير إلا بحق، وقد بُعث ﷺ لبيان الشرعيات "(١٨).

ونظرًا لعدم الخلاف في حجية إشارات الرسول ﷺ فإن أنظار الأصوليين قد انصرفت إلى دلالتها على بيان الأحكام؛ مع ذكر أمثلة من الأحاديث الشريفة.. وتوضيح ذلك من خلال النقاط الآتية:

أولاً: أنواع إشارات الرسول ﷺ بالنسبة إلى أقسام السنة :

تتنوع إشارات الرسول ﷺ بالنسبة إلى أقسام السنة إلى أربعة أنواع؛ هي:

النوع الأول: إشارات مقارنة لأقواله ﷺ :

وهذا النوع كثير في السنة، وهو على صورتين:

---

(١٨) حاشية البناني على شرح المحلي على جمع الجوامع لابن السبكي: ١٤٤/٢.

الصورة الأولى: إشارات يقارنها التلفظ بأسماء الإشارة؛ مثل: حديث ابن عمر– رضي الله عنهما – قال: سمعت النبي ﷺ يقولُ:**(الشَّهْرُ هَكَذَا وَهَكَذَا وَهَكَذَا)، وَقَبَضَ إبْهَامَهُ فِي الثَّالِثَةِ**[١٩].

فإشارة الرسول ﷺ بأصابعه العشرة ثلاث مرات مع قبضه الإبهام في الثالثة – لبيان أن الشهر الهجري يأتي تسعة وعشرين يومًا – جاءت مقارنة للتلفظ باسم الإشارة " هكذا " ومفسرة لها[٢٠]، وفيه – كما يقول القاضي عياض – " تقريب الأمور بالتمثيل "[٢١].

الصورة الثانية: إشارات مكملة للقول من غير تلفظ بأسماء الإشارة، وهذه الصورة أقل ورودًا من الصورة الأولى، ومثالها: حديث أبي هُرَيْرَةَ ﷺ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ ذَكَرَ يَوْمَ الجُمُعَةِ فَقَالَ: **(فِيهِ سَاعَةٌ لا يُوَافِقُهَا عَبْدٌ مُسْلِمٌ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي يَسْأَلُ اللَّهَ تَعَالَى شَيْئًا إلا أعْطاهُ إيَّاهُ) وَأَشَارَ بِيَدِهِ يُقَلِّلُهَا**، وفي رواية في صحيح مسلم: **(وهي ساعة خفيفة)**[٢٢].

---

[١٩] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري – بشرح فتح الباري: ١٤٣/٤(كتاب الصوم. باب قول النبي ﷺ : " إذا رأيتم الهلال فصوموا، وإذا رأيتموه فأفطروا") رقم١٩٠٨، صحيح مسلم – بشرح النووي: ٢٠٩/٤-٢١٠(كتاب الصيام. باب الشهر يكون تسعًا وعشرين) رقم١٠٨٤، سنن أبي داود: ٢٩٦/٢(كتاب الصوم. باب الشهر يكون تسعًا وعشرين) رقم٢٣١٩.

[٢٠] انظر استدلال الأصوليين بهذا الحديث في: المحصول للرازي: ١٧٥/٣، الإحكام للآمدي: ٢٥٧/١، نهاية الوصول في دراية الأصول لصفي الدين الهندي: ١٨٨١/٥، شرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٧٩/٢، البحر المحيط للزركشي: ٦٨/٦، شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ٤٤٤/٣.

[٢١] إكمال المعلم بفوائد مسلم - شرح صحيح مسلم - للقاضي عياض المالكي: ١٥/٤.

[٢٢] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٤٨٢/٢(كتاب الجمعة. باب الساعة التي في يوم الجمعة) رقم٩٣٥، صحيح مسلم: ٤٠٢/٣-٤٠٣(كتاب الجمعة. باب في الساعة التي في يوم الجمعة) رقم٨٥٢، سنن النسائي: ١٢٩/٣(كتاب الجمعة. باب ذكر الساعة التي يستجاب فيها الدعاء يوم الجمعة) رقم١٤٣١.

فإشارة النبي ﷺ بيده لبيان قصر وقت هذه الساعة؛ جاءت مقارنة لكلامه وموضحة له، وقد ذكر ابن حجر أن " الإشارة لتقليلها هو للترغيب فيها، والحض عليها ليسارة وقتها، وغزارة فضلها "[23]، ويؤيد ذلك التصريح بخفتها في الرواية الأخرى[24].

النوع الثاني: إشارات مقارنة لأفعاله ﷺ الصريحة :

ذكرتُ في التمهيد أن إشارات الرسول ﷺ أفعال غير صريحة، وقد تأتي مقارنة

لأفعاله الصريحة؛ مثل مقارنة الإشارة لأفعال الصلاة، أو مقارنتها للطواف[25]، ونحو ذلك، ومثاله:

أ- حديث عَائِشَةَ – رَضِيَ اللَّه عَنْهَا – قَالَتْ: صَلَّى رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فِي بَيْتِهِ وَهُوَ شَاكٍ جَالِسًا، وَصَلَّى وَرَاءَهُ قَوْمٌ قِيَامًا، **فَأَشَارَ إِلَيْهِمْ أَنِ اجْلِسُوا،** فَلَمَّا انْصَرَفَ قَالَ: **(إِنَّمَا جُعِلَ الإِمَامُ لِيُؤْتَمَّ بِهِ، فَإِذَا رَكَعَ فَارْكَعُوا، وَإِذَا رَفَعَ فَارْفَعُوا)**[26].

---

[23] فتح الباري بشرح صحيح البخاري لابن حجر العسقلاني: ٤٨٣/٢، وانظر الأقوال في وقت هذه الساعة في: إكمال المعلم: ٢٤٥/٣، شرح النووي لصحيح مسلم: ٤٠٤/٣.

[24] انظر الصورتين المذكورتين في: أفعال الرسول ﷺ ودلالتها على الأحكام الشرعية – د. محمد سليمان الأشقر: ٢٤/٢-٢٥.

[25] انظر: شرح الكوكب المنير للفتوحي الحنبلي: ١٦٣/٢.

[26] انظرروايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ١٢٩/٣(كتاب السهو. باب الإشارة في الصلاة) رقم١٢٣٦، صحيح مسلم: ٣٦٧/٢-٣٦٨(كتاب الصلاة. باب ائتمام المأموم بالإمام) رقم٤١٢، سنن أبي داود: ١٦٥/١(كتاب الصلاة. باب الإمام يصلي من قعود) رقم٦٠٥.

فإشارة الرسول ﷺ - وهو جالس بسبب المرض – لمن خلفه بالجلوس جاءت مقارنة لأفعال الصلاة، وفي هذا الحديث – كما يقول النووي - " جواز الإشارة والعمل القليل في الصلاة للحاجة "[٢٧].

ب- حديث ابْنِ عَبَّاسٍ – رَضِيَ اللَّهُ عَنْهمَا – قَالَ: **(طَافَ النَّبِيُّ ﷺ بِالْبَيْتِ عَلَى بَعِيرٍ كُلَّمَا أَتَى عَلَى الرُّكْنِ أَشَارَ إِلَيْهِ)**[٢٨].

فإشارة الرسول ﷺ بيده – أو بعصاه - إلى الركن جاءت مقارنة لطوافه بالبيت؛ لأن" من طاف راكبًا يُستحب له أن يبعد إن خاف أن يؤذي أحدًا"[٢٩] ويشير إلى الحجر الأسود من بعيد، وأما غير الراكب القريب من الكعبة فيُستحب له استلام الحجر، وقد ورد الأمران عن النبي ﷺ.

النوع الثالث: إشارات مقارنة لتقريراته ﷺ :

وهذا النوع أقل ورودًا من النوعين السابقين، ومثاله:

أ- حديث ابْنِ عَبَّاسٍ - رضي الله عنهما – **(أَنَّ النَّبِيَّ ﷺ سُئِلَ فِي حَجَّتِهِ فَقَالَ ذَبَحْتُ قَبْلَ أَنْ أَرْمِيَ، فَأَوْمَأَ بِيَدِهِ قَالَ: وَلا حَرَجَ، قَالَ: حَلَقْتُ قَبْلَ أَنْ أَذْبَحَ، فَأَوْمَأَ بِيَدِهِ وَلا حَرَجَ)**[٣٠].

---

[٢٧] شرح النووي لصحيح مسلم: ٣٦٩/٢، وانظر الخلاف في مسألة صلاة المأمومين جلوسًا وراء الإمام الجالس في: معالم السنن – شرح سنن أبي داود – للخطابي: ١٤٩/١، إكمال المعلم: ٣١١/٢-٣١٣، فتح الباري: ٢٠٩/٢.

[٢٨] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٥٥٦/٣(كتاب الحج. باب من أشار إلى الركن إذا أتى عليه) رقم ١٦١٣، صحيح مسلم بلفظ " استلم الركن ": ٤٣٠/٤(كتاب الحج. باب حجة النبي ﷺ) رقم١٢١٨، سنن الدارمي: ٤٣/٢(كتاب المناسك. باب الطواف على الراحلة).

[٢٩] فتح الباري: ٥٥٦/٣، وانظر: شرح النووي: ٤٣٧/٤.

[٣٠] انظر هذا الحديث في: صحيح البخاري: ٢١٨/١(كتاب العلم. باب من أجاب الفتيا بإشارة اليد والرأس) رقم٨٤، مسند أحمد: ١٨٨/٣(مسند عبد الله بن عباس ﷺ) رقم٢٦٤٨.

فإشارة النبي ﷺ بالتيسير في تقديم الذبح على الرمي، أو تقديم الحلق على الذبح والموافقة على ذلك إقرار منه لفعل هذا السائل؛ يقول العيني: " أشار بيده بحيث فُهم

من تلك الإشارة أنه لا حرج "[٣١].

ب- حديث أَنَس بْن مَالِكٍ ﷺ قَالَ: (بَيْنَمَا الْمُسْلِمُونَ فِي صَلاةِ الْفَجْرِ لَمْ يَفْجَأْهُمْ إِلاَّ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ كَشَفَ سِتْرَ حُجْرَةِ عَائِشَةَ فَنَظَرَ إِلَيْهِمْ وَهُمْ صُفُوفٌ فَتَبَسَّمَ يَضْحَكُ، وَنَكَصَ أَبُو بَكْرٍ ﷺ عَلَى عَقِبَيْهِ لِيَصِلَ لَهُ الصَّفَّ فَظَنَّ أَنَّهُ يُرِيدُ الْخُرُوجَ، وَهَمَّ الْمُسْلِمُونَ أَنْ يَفْتَتِنُوا فِي صَلاتِهِمْ، فَأَشَارَ إِلَيْهِمْ أَتِمُّوا صَلاتَكُمْ، فَأَرْخَى السِّتْرَ وَتُوُفِّيَ مِنْ آخِرِ ذَلِكَ الْيَوْمِ)[٣٢].

استنبط العلماء من إشارة الرسول ﷺ - في هذا الحديث - الإقرار على أمرين:

أولهما: اتفاق كلمتهم، واجتماع قلوبهم، واصطفافهم وراء إمام واحد؛ يقول القاضي عياض: " فرح ﷺ بما رأى من اجتماعهم في مغيبه على إمامهم وإقامتهم شريعتهم؛... لذلك استنار وجهه سرورًا على عادته "[٣٣].

---

[٣١] عمدة القاري شرح صحيح البخاري لبدر الدين العيني: ١٣٧/٢.

[٣٢] انظر روايات هذا الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٢٧٥/٢(كتاب الأذان. باب هل يلتفت لأمر ينزل به...) رقم٧٥٤، صحيح مسلم: ٣٧٥/٢-٣٧٦(كتاب الصلاة. باب استخلاف الإمام إذا عرض له عذر...) رقم٤١٩، سنن النسائي: ٣٠٥/٤(كتاب الجنائز. باب الموت يوم الاثنين) رقم١٨٣٠.

[٣٣] إكمال المعلم: ٣٢٨/٢، وانظر: شرح النووي: ٣٧٩/٢.

وثانيهما: استمرارهم في الصلاة واستكمالهم لها رغم التفاتهم إليه وهم فيها؛ وذلك لأن " الحجرة عن يسار القبلة فالناظر إلى إشارة من هو فيها يحتاج إلى أن يلتفت، ولم يأمرهم ﷺ بالإعادة؛ بل أقرهم على صلاتهم بالإشارة المذكورة "[٣٤].

النوع الرابع: إشارات مجردة عن أقواله ﷺ وأفعاله الصريحة وتقريراته:

وهذا النوع قليل في السنة المشرفة، ومن أمثلته:

أ- حديث حُذَيْفَة رضي الله عنه قَالَ: (رَأَيْتُنِي أَنَا وَالنَّبِي ﷺ نَتَمَاشَى فَأَتَى سُبَاطَةَ قَوْمٍ خَلْفَ حَائِطٍ فَقَامَ كَمَا يَقُومُ أَحَدُكُمْ فَبَالَ، فَانْتَبَذْتُ مِنْهُ، فَأَشَارَ إِلَيَّ، فَجِئْتُهُ فَقُمْتُ عِنْدَ عَقِبِهِ حَتَّى فَرَغَ)[٣٥].

فإشارته ﷺ - في هذا الحديث – مجردة عن القول المبين للأحكام، وعن الفعل الصريح الذي يُتأسى به في الشرع، وعن التقرير الذي يدل على حكم شرعي؛ لذا استنبط العلماء من هذه الإشارة المجردة كراهية الكلام عند قضاء الحاجة، والاكتفاء بالإشارة بدلاً منه[٣٦].

ب- حديث كَعْبِ بْنِ مَالِكٍ رضي الله عنه أَنَّهُ كَانَ لَهُ عَلَى عَبْدِ اللَّهِ بْنِ أَبِي حَدْرَدٍ الأَسْلَمِيِّ دَيْنٌ، فَلَقِيَهُ فَلَزِمَهُ فَتَكَلَّمَا حَتَّى ارْتَفَعَتْ أَصْوَاتُهُمَا، فَمَرَّ بِهِمَا

---

[٣٤] فتح الباري: ٢/٢٧٦.

[٣٥] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ١/٣٩٣(كتاب الوضوء. باب البول عند صاحبه والتستر بالحائط) رقم٢٢٥، صحيح مسلم: ٢/١٦٨(كتاب الطهارة. باب المسح على الخفين) رقم٢٧٣.

[٣٦] انظر: فتح الباري: ١/٣٩٣.

النَّبِيُّ ﷺ فَقَالَ: (يَا كَعْبُ، وَأَشَارَ بِيَدِهِ كَأَنَّهُ يَقُولُ النِّصْفَ) فَأَخَذَ نِصْفَ مَا عَلَيْهِ وَتَرَكَ نِصْفًا[٣٧].

فإشارة الرسول ﷺ بيده لكعب بن مالك ﷺ بأن يتسامح مع صاحبه ويخفض له نصف الدين؛ جاءت مجردة عن القول والفعل الصريح والتقرير، وقد استفاد منها العلماء أحكامًا متعددة؛ مثل: الاعتماد عليها إذا فهمت، وأنها " تقوم مقام اللفظ، وبهذا نجيز عقود البكم وأنكحتهم وبيوعهم وشهاداتهم "[٣٨]، واستحباب إشارة الحاكم بالصلح، والتلطف مع صاحب الحق بإشارة اليد بدلاً من التلفظ بالأمر الصريح ليكون أدعى إلى حثه على التسامح، وألين في تطييب خاطره[٣٩].

ثانيًا: بيان إشارات الرسول ﷺ للأحكام :

تأتي إشارات الرسول ﷺ مؤكدة لأقواله، أو مفسرة لها، وقد تأتي مؤسسة حكمًا جديدًا لا يُستفاد إلا منها؛ وعلى هذا فبيانها للأحكام على ثلاثة أقسام؛ هي:

القسم الأول: إشارات مؤكدة لأقواله ﷺ :

وأمثلة هذا القسم في السنة كثيرة؛ فمن ذلك:

---

[٣٧] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٩٢/٥(كتاب الخصومات. باب في الملازمة) رقم٢٤٢٤، صحيح مسلم: ٤٨٥/٥-٤٨٦(كتاب المساقاة. باب استحباب الوضع من الدين) رقم١٥٥٨، سنن أبي داود: ٣٠٤/٣(كتاب الأقضية. باب في الصلح) رقم٣٥٩٥.

[٣٨] إكمال المعلم: ٢٢٤/٥.

[٣٩] انظر: شرح النووي: ٤٨٧/٥، فتح الباري: ٦٥٨/١، وانظر استدلال الأصوليين بهذا الحديث في: الإحكام في أصول الأحكام لابن حزم: ٨٣/١، شرح الكوكب المنير: ١٦١/٢، حجية السنة: ص٧٥.

أ- حديث جُبَيْرُ بْنُ مُطْعِمٍ ﷺ قالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: **(أمَّا أنا فأفِيضُ عَلَى رَأسِي ثلاثًا، وَأشَارَ بِيَدَيْهِ كِلْتَيْهِمَا)**[٤٠].

فلم يكتفِ الرسول ﷺ بالقول لبيان كيفية غسل الرأس عند الاغتسال؛ بل أكّد ذلك بالتمثيل بالإشارة، وفي ذلك مزيد توضيح وتعليم.

ب- حديث أسْمَاء بِنْت يَزِيد – رضي الله عنها -(أنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ مَرَّ فِي المَسْجِدِ يَوْمًا وَعُصْبَةٌ مِنَ النِّسَاءِ قُعُودٌ **فَألْوَى بِيَدِهِ بِالتَّسْلِيمِ)**[٤١]، وفي رواية أخرى: **(فسلَّم علينا)**[٤٢].

فإشارة الرسول ﷺ إلى جماعة النساء بالتسليم جاءت مؤكدة لإلقائه السلام عليهنَّ باللفظ؛ كما دلت على ذلك الرواية الثانية؛ يقول صاحب تحفة الأحوذي: " والمعنى: أشار بيده بالتسليم، وهذا محمول على أنه ﷺ جمع بين اللفظ والإشارة "[٤٣].

وقد أجاز العلماء السلام على النساء بالإشارة مع القول إذا كنَّ جماعة، وبيَّن ابن حجر أن " المراد بجوازه أن يكون عند أمن الفتنة "[٤٤].

القسم الثاني: إشارات مفسرة لأقواله ﷺ :

وأمثلة هذا القسم في السنة أكثر من القسم السابق؛ فمن ذلك:

---

[٤٠] انظر هذا الحديث في: صحيح البخاري: ٤٣٧/١(كتاب الغسل. باب من أفاض على رأسه ثلاثًا) رقم٢٥٤، سنن أبي داود: ٦٢/١(كتاب الطهارة. باب الغسل من الجنابة) رقم٢٣٩.

[٤١] انظر هذه الرواية في: سنن الترمذي: ٥٨/٥(كتاب الاستئذان. باب ما جاء في التسليم على النساء) رقم٢٦٩٧، وقال الترمذي: "هذا حديث حسن "، وفي مسند أحمد بلفظ " فألوى بيده إليهنَّ بالسلام": ٥٩٦/١٨(مسند القبائل. حديث أسماء بنت يزيد الأنصاري – رضي الله عنها) رقم٢٧٤٦١.

[٤٢] انظر الرواية الثانية في: سنن أبي داود: ٣٥٢/٤(كتاب الأدب. باب في السلام على النساء) رقم ٥٢٠٤، سنن ابن ماجه: ١٢٢٠/٢(كتاب الأدب. باب السلام على الصبيان والنساء) رقم٣٧٠١، سنن الدارمي: ٢٧٧/٢(كتاب الاستئذان. باب في التسليم على النساء).

[٤٣] تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي لأبي العُلا المباركفوري: ٣٩٥/٧.

[٤٤] فتح الباري: ٣٦/١١، وانظر: تحفة الأحوذي: ٣٩٥/٧.

أ- حديث عَبْدِ اللَّهِ بْنِ أَبِي أَوْفَى ﷺ قَالَ: سِرْنَا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ وَهُوَ صَائِمٌ فَلَمَّا غَرَبَتِ الشَّمْسُ قَالَ: **(... إِذَا رَأَيْتُمُ اللَّيْلَ أَقْبَلَ مِنْ هَاهُنَا فَقَدْ أَفْطَرَ الصَّائِمُ، وَأَشَارَ بِإِصْبَعِهِ قِبَلَ الْمَشْرِقِ)[٤٥].**

فالإشارة بالإصبع فسرت المراد بقوله: (هاهنا)، ووضَّحت الجهة التي يقبل منها الليل؛ لأنها حددته بجهة المشرق، وبذلك تكون قد بيَّنت وقت الإفطار بيقين[٤٦].

ب- حديث عَلِي بْنِ أَبِي طَالِبٍ ﷺ أنه قال: **(أَخَذَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ حَرِيرًا بِشِمَالِهِ وَذَهَبًا بِيَمِينِهِ ثُمَّ رَفَعَ بِهِمَا يَدَيْهِ فَقَالَ: إِنَّ هَذَيْنِ حَرَامٌ عَلَى ذُكُورِ أُمَّتِي حِلٌّ لإِنَاثِهِمْ)[٤٧].**

ففي إمساكه ﷺ الذهب والحرير باليدين ورفعهما والإشارة بهما تفسير لقوله: (إن هذين)، ويقول الخطابي: " قوله: (إن هذين) إشارة إلى جنسهما لا إلى عينهما فقط "[٤٨]، ولا شك أن تمثيله ﷺ بالإشارة فيه مزيد تنبيه إلى حرمة هذين الشيئين على الذكور دون الإناث.

القسم الثالث: إشارات مؤسسة حكمًا جديدًا لا يُستفاد من أقواله ﷺ :

وأمثلة هذا القسم في السنة قليل؛ ومنه:

---

[٤٥] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٢٣٣/٤(كتاب الصوم. باب يفطر بما تيسر من الماء أو غيره) رقم١٩٥٦، صحيح مسلم: ٢٢٥/٤(كتاب الصيام. باب بيان وقت انقضاء الصوم وخروج النهار) رقم١١٠١، سنن أبي داود: ٣٠٥/٢(كتاب الصوم. باب وقت فطر الصائم) رقم٢٣٥٢.

[٤٦] انظر: فتح الباري: ٢٣١/٤.

[٤٧] انظر روايات الحديث وطرقه في: سنن أبي داود: ٥٠/٤(كتاب اللباس. باب في الحرير للنساء) رقم٤٠٥٧، سنن النسائي: ٥٣٩/٨(كتاب الزينة. باب تحريم الذهب على الرجال) رقم٥١٥٩، سنن ابن ماجه: ١١٨٩/٢(كتاب اللباس. باب لبس الحرير والذهب للنساء) رقم٣٥٩٥، وصححه الألباني بشواهده؛ انظر: إرواء الغليل: ٣٠٥/١-٣٠٩ رقم٢٧٧.

[٤٨] معالم السنن – شرح سنن أبي داود – للخطابي. ١٧٨/٤، وانظر استدلال الأصوليين بهذا الحديث في: المحصول للرازي: ١٧٧/٣، نهاية الوصول في دراية الأصول للهندي: ١٨٨٣/٥.

أ- حديث جَابِرٍ ﷺ أَنَّهُ قَالَ: (إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ بَعَثَنِي لِحَاجَةٍ ثُمَّ أَدْرَكْتُهُ وَهُوَ يَسِيرُ، ... فَسَلَّمْتُ عَلَيْهِ، **فَأَشَارَ إِلَيَّ، فَلَمَّا فَرَغَ دَعَانِي فَقَالَ: إِنَّكَ سَلَّمْتَ آنِفًا وَأَنَا أُصَلِّي**، وَهُوَ مُوَجِّهٌ حِينَئِذٍ قِبَلَ الْمَشْرِقِ)[٤٩].

فالرسول ﷺ كان يصلي النافلة على الدابة حيث توجهت به، فسلَّم عليه جابر ﷺ، فردَّ عليه ﷺ بالإشارة،" وكأنَّ جابرًا لم يعرف أولا أن المراد بالإشارة الرد عليه"[٥٠]؛

لأنها لم تكن مفسرة لقول سابق عليها؛ بل جاءت مؤسسة حكمًا جديدًا لم يكن يعرفه

كثير من الصحابة ﷺ؛ وهو جواز ردّ المصلي على من سلم عليه بالإشارة.

ب- حديث أَبِي عُثْمَانَ قَالَ: كَتَبَ إِلَيْنَا عُمَرُ وَنَحْنُ بِأَذْرَبِيجَانَ:... إِيَّاكُمْ وَالتَّنَعُّمَ وَزِيَّ أَهْلِ الشِّرْكِ وَلَبُوسَ الْحَرِيرَ **فَإِنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ نَهَى عَنْ لَبُوسِ الْحَرِيرِ قَالَ: (إِلاَّ هَكَذَا وَرَفَعَ لَنَا رَسُولُ اللَّهِ ﷺ إِصْبَعَيْهِ الْوُسْطَى وَالسَّبَّابَةَ وَضَمَّهُمَا)**، هذا لفظ مسلم، وفي رواية البخاري: **(وَأَشَارَ بِإِصْبَعَيْهِ اللَّتَيْنِ تَلِيَانِ الإِبْهَامَ)**[٥١].

---

[٤٩] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح مسلم: ٢٥/٣(كتاب المساجد ومواضع الصلاة. باب تحريم الكلام في الصلاة) رقم٥٤٠، سنن أبي داود: ٢٤٣/١(كتاب الصلاة. باب رد السلام في الصلاة) رقم٩٢٦، سنن النسائي: ٩/٣-١٠(كتاب السهو. باب رد السلام بالإشارة في الصلاة) رقم١١٨٨، سنن ابن ماجه: ٣٢٥/١(كتاب إقامة الصلاة والسنة فيها. باب المصلي يُسلم عليه كيف يردّ) رقم١٠١٨.

[٥٠] فتح الباري: ١٠٥/٣، وانظر: إكمال المعلم: ٤٧٠/٢.

[٥١] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٢٩٥/١٠(كتاب اللباس. باب لبس الحرير للرجال، وقدر ما يجوز منه) رقم٥٨٢٨، صحيح مسلم: ٢٨٦/٧(كتاب اللباس والزينة. باب تحريم استعمال إناء الذهب والفضة... والحرير على الرجل...) رقم٢٠٦٩، سنن أبي داود: ٤٧/٤(كتاب اللباس. باب ما جاء في لبس الحرير) رقم٤٠٤٢.

فبيان تحريم الحرير على الرجال جاء بالقول الصريح وهو نهيه ﷺ عن (لبوس الحرير)، وأما استثناء قدر إصبعين إلى أربع أصابع - كما في بعض الروايات – فهذا لم يُعرف إلا من إشارته ﷺ؛ لذا استنبط جمهور العلماء من هذا الحديث إباحة القدر اليسير من الحرير للرجال؛ يقول النووي الشافعي: " وفي هذه الرواية إباحة العَلَم[٥٢] من الحرير في الثوب إذا لم يزد على أربع أصابع، وهذا مذهبنا ومذهب الجمهور "[٥٣].

ثالثًا: الترجيح بين قول الرسول ﷺ وإشارته عند التعارض :

إذا تعارض قول الرسول ﷺ وفعله – ومنه الإشارة كما سبق – عند بيان حكم من الأحكام؛ أيُّهما يُقدم ؟ اختلف الأصوليون في هذه المسألة على ثلاثة أقوال؛ هي:

القول الأول: (رأي جمهور الأصوليين): **يُقدم القول على الفعل**[٥٤]، ودليلهم: أن القول حجة بنفسه، وقوي بصيغته بخلاف الفعل؛ يقول الرازي: " القول هو المقدم...؛ لأنه بيان بنفسه، والفعل لا يدل حتى يُعرف ذلك: إما بالضرورة أو بالاستدلال بدليل قولي أو عقلي، فإذا لم يُعقل ذلك لم يثبت كون الفعل بيانًا "[٥٥].

---

[٥٢] وهو ما يكون في الثياب من تطريف وتطريز ونحوهما؛ انظر: فتح الباري: ٢٩٨/١٠.

[٥٣] شرح النووي لصحيح مسلم: ٢٩٩/٧.

[٥٤] انظر رأي الجمهور في: المحصول للرازي: ١٨٣/٣، الإحكام في أصول الأحكام للآمدي: ٢٥٦/١، شرح العضد على مختصر المنتهى لابن الحاجب: ص٢٤٤، نهاية السول شرح منهاج الوصول للبيضاوي وشارحه الإسنوي - ومعه مناهج العقول للبدخشي: ٢٩٠/٢، البحر المحيط للزركشي: ٥١/٦.

[٥٥] المحصول: ١٨٣/٣-١٨٤، وانظر: نهاية السول: ٢٩٠/٢.

القول الثاني: (رأي بعض الشافعية وكثير من الحنابلة): **يُقدم الفعل – وخاصة الإشارة – على القول**(٥٦)، ودليلهم: أن الفعل أقوى في البيان، ولا يخضع لاحتمالات التأويل مثل القول؛ " لأن المشاهدة أدلّ على المقصود من القول، وأسرع إلى الفهم، وأثبت في الذهن، وأعون على التصور"(٥٧)، " فإن كل من رام تعليم غيره إذا أراد المبالغة في إيصال معنى ما يقوله إلى فهمه استعان في ذلك بالإشارة بيده والتخطيط وتشكيل الأشكال، ولولا أن الفعل أدلّ لما كان كذلك "(٥٨).

القول الثالث: (رأي بعض الشافعية): " **أنهما سواء، ولا بد من دليل آخر لترجيح أحدهما** "(٥٩)، ولا يوجد لأصحاب هذا القول دليل إلا عدم وجود مرجح لأحدهما على الآخر – في نظرهم -؛ " لاستوائهما في احتمال تقدم كل منهما على الآخر "(٦٠).

وأرى أن الترجيح بين هذه الأقوال يحتاج إلى تحقيق وتفصيل على النحو الآتي:

أولاً: إذا كان القول صريحًا لا يحتمل تأويلاً فإنه يُقدم على الفعل مطلقا.

ثانيًا: إذا اجتمع القول والإشارة، وكان القول يحتمل تأويلاً، " وكانت الإشارة مفهومة معيّنة للمراد يقينًا دون إبهام فإنها تُقدم "(٦١)؛ عملاً

(٥٦) انظر رأي الحنابلة في: روضة الناظر لابن قدامة: ص١٨٤، وشرح مختصر الروضة للطوفي: ٦٨٤/٢، شرح الكوكب المنير للفتوحي: ٤٤٤/٣، وانظر رأي بعض الشافعية في: الإحكام للآمدي: ٢٥٧/١، البحر المحيط للزركشي: ٥٢/٦.

(٥٧) شرح الكوكب المنير: ٤٤٤/٣-٤٤٥، وانظر: شرح مختصر الروضة: ٦٨٤/٢.

(٥٨) الإحكام للآمدي: ٢٥٧/١، وانظر: شرح مختصر الروضة: ٦٨٤/٢-٦٨٥، حاشية البناني: ١٥٢/٢.

(٥٩) البحر المحيط: ٤٢/٦، وانظر: جمع الجوامع لابن السبكي - بشرح المحلي: ١٥١/٢.

(٦٠) شرح المحلي على جمع الجوامع: ١٥١/٢.

(٦١) أفعال الرسول ﷺ- د. محمد سليمان الأشقر: ٢٩/٢.

بالقاعدة: " إذا اجتمعت الإشارة والعبارة، واختلف موجبهما؛ غُلِّبت الإشارة "[٦٢].

ثالثًا: إذا كانت الإشارة مُبْهَمَة، أو مُلبسَة، أو احْتُمِلَ أن تكون إلى شيئين فأكثر، أو المشار إليه بعيدًا؛ فإن القول يُقدم عليها.

- **مثال تطبيقي من السنة على هذه المسألة :** ما رواه ابن عباس – رضي الله عنهما – قال: **قَالَ النَّبِيُّ ﷺ: (أُمِرْتُ أَنْ أَسْجُدَ عَلَى سَبْعَةِ أَعْظُمٍ: عَلَى الْجَبْهَةِ – وَأَشَارَ بِيَدِهِ عَلَى أَنْفِهِ – وَالْيَدَيْنِ وَالرُّكْبَتَيْنِ وَأَطْرَافِ الْقَدَمَيْنِ)**[٦٣]، وفي رواية أخرى: **(ثُمَّ أَشَارَ بِيَدِهِ إِلَى أَنْفِهِ)**[٦٤].

فقد تعارض – في هذا الحديث – قول الرسول ﷺ: (على الجبهة)، وإشارته إلى أنفه، مما أدى إلى اختلاف الفقهاء في الواجب المجزئ في السجود – على الجبهة أم الأنف – إلى ثلاثة مذاهب؛ هي:

المذهب الأول: يجب السجود على الجبهة ويُستحب – فقط – على الأنف، وهو رأي الأئمة: مالك في قول، وأبي يوسف ومحمد بن الحسن الحنفيين، والشافعي في الأم، وأحمد في رواية عنه[٦٥].

---

[٦٢] الأشباه والنظائر للسيوطي: ص٣١٤.

[٦٣] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٣٤٧/٢(كتاب الأذان. باب السجود على الأنف) رقم٨١٢، صحيح مسلم: ٤٤٥/٢(كتاب الصلاة. باب أعضاء السجود...) رقم٤٩٠، سنن النسائي: ٥٥٧/٢(كتاب التطبيق. باب السجود على اليدين) رقم١٠٩٦.

[٦٤] وردت هذه الرواية في بعض نسخ صحيح البخاري كما أفاد ذلك ابن حجر؛ انظر: فتح الباري: ٣٤٦/٢، وانظر – أيضًا: مسند أحمد: ٢٣٤/٣(مسند عبد الله بن عباس ﷺ) رقم٢٧٧٨، سنن الدارمي: ٣٠٢/١(كتاب الصلاة. باب السجود على سبعة أعظم وكيف العمل في السجود).

[٦٥] انظر رأي هؤلاء الأئمة وأدلتهم في: الأم للإمام الشافعي: ٢٢٢/١-٢٢٣، إكمال المعلم للقاضي عياض المالكي: ٤٠٤/٢-٤٠٥، بدائع الصنائع للكاساني الحنفي: ١٠٥/١، بداية المجتهد لابن رشد المالكي: ٣٣٩/١،

ولعل مأخذ هذا الرأي هو تقديم العبارة على الإشارة؛ يقول ابن دقيق العيد: " فإن الإشارة قد لا تُعيِّن المشار إليه...، فإذا تقارب ما في الجهة أمكن أن لا يتعيَّن المشار إليه يقينًا، وأما اللفظ فإنه مُعيِّن لما وُضِعَ له؛ فتقديمه أولى "[٦٦].

المذهب الثاني: يجب السجود على الجبهة والأنف معًا، وهو رأي الأئمة: مالك في قولٍ آخر، والشافعي في قولٍ آخر، وأحمد في الرواية الثانية عنه، وابن حزم الظاهري[٦٧].

ولعل مأخذ هذا الرأي أن العبارة أوجبت السجود على الجبهة، والإشارة أوجبت السجود على الأنف، والعمل بهما معًا أولى من إهمال أحدهما؛ يقول ابن قدامة الحنبلي: " وإشارته ﷺ إلى أنفه تدل على أنه أراده "[٦٨].

المذهب الثالث: يجب السجود على الجبهة أو الأنف؛ بمعنى أنه يجزئ أحدهما من غير تعيين، وهو قول الإمام أبي حنيفة؛ يقول الكاساني الحنفي: " قال أبو حنيفة: هو الجبهة أو الأنف غير مُعَيَّن، حتى لو وضع أحدهما في حالة الاختيار يجزئه "[٦٩].

ولعل مأخذ هذا الرأي أن الإشارة إلى الأنف أفادت اعتبار الجبهة والأنف كالعضو الواحد، وإذا كانا عضوًا واحدًا أجزأ السجود على بعضه؛ يقول ابن دقيق العيد في توجيه هذا الرأي: " أنه قد اختلفت العبارة مع الإشارة إلى

المغني لابن قدامة الحنبلي: ١٩٦/٢، المجموع شرح المهذب للنووي الشافعي: ٣٩٧/٣-٤٠٠، إحكام الأحكام شرح عمدة الأحكام لابن دقيق العيد الشافعي: ص٢٤١.

[٦٦] إحكام الأحكام: ص٢٤٢-٢٤٣.

[٦٧] انظر راي هؤلاء الأئمة وادلتهم في: المحلى لابن حزم: ٢٨٦/٢، المغني لابن قدامة: ١٩٦/٢، فتح الباري لابن حجر الشافعي: ٣٤٦/٢، شرح الخرشي على مختصر خليل المالكي: ٢٧٢/١.

[٦٨] المغني: ١٩٦/٢.

[٦٩] بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع: ١٠٥/١، وانظر: المغني: ١٩٧/٢، إحكام الأحكام: ص٢٤٢، فتح الباري: ٣٤٦/٢.

الأنف، فإذا جُعِلا كعضو واحد أمكن أن تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر، فتطابق العبارة الإشارة "[٧٠].

والراجح الرأي الأول؛ وهو وجوب السجود على الجبهة واستحباب السجود على الأنف؛ وذلك لأن الروايات اختلفت؛ فبعضها بلفظ: (على أنفه) ــ وهي الرواية المذكورة في الصحيحين ومعظم كتب السنة ــ، وبعضها بلفظ: (إلى أنفه)، وهذا الاختلاف يؤدي إلى احتمال أن يكون الرسول ﷺ قد أشار إلى الجبهة بوضع باطن الكف على الأنف لتتجه إشارة الأصابع إلى الجبهة؛ لذلك عبَّر الراوي بحرف الجر (على) كما جاء في أكثر الروايات، ولعل هذا التوجيه هو الأولى ليتطابق قول الرسول ﷺ مع إشارته[٧١].

رابعًا: امتناع بعض الإشارات في حق الرسول ﷺ :

روى أبو داود بسنده: (لَمَّا كَانَ يَوْمُ فَتْحِ مَكَّةَ اخْتَبَأَ عَبْدُ اللَّهِ بْنُ سَعْدِ بْنِ أَبِي سَرْحٍ عِنْدَ عُثْمَانَ بْنِ عَفَّانَ ﷺ، فَجَاءَ بِهِ حَتَّى أَوْقَفَهُ عَلَى النَّبِيِّ ﷺ فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ بَايِعْ عَبْدَ اللَّهِ، فَرَفَعَ رَأْسَهُ فَنَظَرَ إِلَيْهِ ثَلاثًا كُلُّ ذَلِكَ يَأْبَى، فَبَايَعَهُ بَعْدَ ثَلاثٍ، ثُمَّ أَقْبَلَ عَلَى أَصْحَابِهِ فَقَالَ: **أَمَا كَانَ فِيكُمْ رَجُلٌ رَشِيدٌ يَقُومُ إِلَى هَذَا حَيْثُ رَآنِي كَفَفْتُ يَدِي عَنْ بَيْعَتِهِ فَيَقْتُلُهُ، فَقَالُوا: مَا نَدْرِي يَا رَسُولَ اللَّهِ مَا فِي نَفْسِكَ أَلا أَوْمَأْتَ إِلَيْنَا**

بِعَيْنِكَ، قَالَ: إِنَّهُ لا يَنْبَغِي لِنَبِيٍّ أَنْ تَكُونَ لَهُ خَائِنَةُ الأَعْيُنِ)[٧٢].

---

[٧٠] إحكام الأحكام: ص٢٤٢، وانظر: المغني: ١٩٧/٢.

[٧١] انظر مثل هذا الترجيح للدكتور محمد سليمان الأشقر في كتابه: أفعال الرسول ﷺ: ٢٨/٢-٢٩.

[٧٢] انظر روايات الحديث وطرقه في: سنن أبي داود في موضعين: ١٢٨/٤(كتاب الحدود. باب الحكم فيمن ارتد) رقم٤٣٥٩، وأيضًا: ٥٩/٣(كتاب الجهاد. باب قتل الأسير ولا يُعرض عليه الإسلام) رقم٢٦٨٣، وسنن النسائي: ١٢٢/٧(كتاب تحريم الدم. باب الحكم في المرتد) رقم٤٠٧٨، ومستدرك الحاكم: ٤٥/٣(كتاب المغازي والسرايا. استجارة عبد الله بن أبي السرح عند عثمان وشفاعته عند النبي ﷺ)،

ففي هذا الحديث تصريح بامتناع الإيماء بالعين في حق الرسول ﷺ؛ يقول الفتوحي الحنبلي مستدلاً بهذا الحديث: " ومُنِعَ – أيضًا - ﷺ من الرمز بالعين والإشارة بها لخبر:(إنه لا ينبغي لنبي أن تكون له خائنة الأعين)...، وهي الإيماء بالعين إلى مباح من نحو ضرب أو قتل على خلاف ما هو ظاهر، وسُمي خائنة الأعين لشبهه بالخيانة لإخفائه، ولا يحرم ذلك على غيره إلا في محظور "[(٧٣)].

والسبب في ذلك أنه " لا يجوز عليه ﷺ أن يأمر أحدًا بشيء أو ينهى أحدًا عن شيء وهو يبطن خلافه "[(٧٤)]، ولذلك اعتبر ﷺ هذه الإشارة من (خائنة الأعين) لمشابهتها بالخيانة – كما ذكر الفتوحي-، ويوضح ذلك الخطابي بشيء من التفصيل فيقول:"أن يضمر بقلبه غير ما يظهر للناس، فإذا كفَّ بلسانه وأومأ بعينه إلى خلاف ذلك فقد خان، وكان ظهور تلك الخيانة من قبل عينيه فسُمِّيت خائنة الأعين"[(٧٥)].

وقال الحاكم: " صحيح على شرط مسلم " وأقره الذهبي، وذكره الهيثمي من رواية أبي يعلى والبزار، وقال: " رجالهما ثقات "؛ انظر: مجمع الزوائد: ١٦٩/٦، وللحديث شاهد آخر عند الإمام أحمد وأبي داود من حديث أنس بن مالك ﷺ؛ إذ حكى قصة مشابهة لما حدث مع عبد الله بن أبي السرح؛ قال فيها الرسول ﷺ: (إِنَّهُ لَيْسَ لِنَبِيٍّ أَنْ يُومِضَ)؛ انظر هذا الحديث في: مسند أحمد: ٤٨٩/١٠(مسند أنس بن مالك ﷺ) رقم١٢٤٦٨، وسنن أبي داود: ٢٠٨/٣(كتاب الجنائز. باب أين يقوم الإمام من الميت إذا صُلي عليه) رقم٣١٩٤، وقد صححه ابن تيمية في كتابه " الصارم المسلول ": ص١٠٩، وصححه الألباني في السلسلة الصحيحة: ٣٠٠/٤ رقم١٧٢٣.

(٧٣) معونة أولي النهى شرح المنتهى للفتوحي الحنبلي: ٥٩٠/٣، وانظر: كشاف القناع عن متن الإقناع للبهوتي الحنبلي: ١٢٧٦/٣.

(٧٤) الشفا بتعريف حقوق المصطفى ﷺ للقاضي عياض: ٢٠١/٢، وانظر: معالم السنن للخطابي: ٢٧٣/١-٢٧٤.

(٧٥) معالم السنن: ٢٤٩/٢.

وقد تردد الدكتور محمد سليمان الأشقر في قبول هذا الحديث – رغم صحته[٧٦] – لشبهتين؛ هما:

الشبهة الأولى: أنه " كيف يحكم النبي ﷺ بقتل رجل جاء يبايعه، ولا بيعةٍ له إلا وقد أسلم؛ فكيف يريد منهم قتل المسلم ؟ ثم ما الذي كان يمنعه من التصريح بالأمر بقتله إن كان يريد قتله ؟ "[٧٧].

والجواب عن هذه الشبهة: أنه لم يُذكر في الحديث أن الرسول ﷺ حكم بقتله بعد إسلامه ومبايعته، وإنما كان الحكم بقتله وإهدار دمه قبل مجيئه مع عثمان ﷺ إلى الرسول ﷺ عام الفتح؛ قال الخطابي: " عبد الله بن أبي السرح كان يكتب للنبي ﷺ فارتدَّ عن الدين؛ فلذلك غلَّظ عليه رسول الله ﷺ أكثر مما غلَّظ على غيره من المشركين "[٧٨]، وقال ابن تيمية: " عبد الله بن سعد بن أبي السرح افترى على النبي ﷺ أنه كان يُتمِّمُ له الوحي ويكتب له ما يريد فيوافقه عليه، وأنه يُصرِّفه حيث شاء، ويُغيِّر ما أمره به من الوحي فيقره على ذلك،... وهذا الطعن على رسول الله ﷺ وعلى كتابه، والافتراء عليه ﷺ بما يوجب الريب في نبوته قدر زائد على مجرد الكفر به والردة في الدين "[٧٩].

---

[٧٦] قال شيخ الإسلام ابن تيمية: " قصة ابن أبي السرح... مما اتفق عليه أهل العلم، واستفاضت عندهم استفاضة تستغني عن رواية الآحاد كذلك، وذلك أثبت وأقوى مما رواه الواحد العدل "؛ انظر: الصارم المسلول على شاتم الرسول: ص١٠٩

[٧٧] أفعال الرسول ﷺ للأشقر: ٣٠/٢.

[٧٨] معالم السنن: ٢٤٩/٢، وانظر: السيرة النبوية لابن هشام: ٤٤/٤، وعبد الله بن سعد بن أبي السرح أخو عثمان بن عفان ﷺ من الرضاعة، أسلم قبل الفتح وهاجر إلى المدينة، وكان يكتب الوحي ثم ارتدَّ وطعن في الرسول ﷺ ، فأهدر الرسول ﷺ دمه، ثم أسلم عام الفتح وبايع وحسن إسلامه، وولاه عمر ﷺ صعيد مصر، ثم ولاه عثمان ﷺ مصر كلها، وانتصر في ثلاث غزوات: ذات الصواري الموقعة البحرية الشهيرة ضد الروم، وفتح شمال إفريقية، والأساود بالنوبة، وتوفي ﷺ سنة (٣٦هـ) على الأصح؛ انظر ترجمته في: أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير: ٢٥٩/٣-٢٦٠، الإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر: ٩٤/٤-٩٦.

[٧٩] الصارم المسلول: ص١١٥.

ولشناعة ما فعل لم يبايعه الرسول ﷺ إلا بعد أن نظر إليه ثلاثًا، ولو أن أحدًا من الصحابة قام فقتله لم يكن مخالفًا بل كان رشيدًا؛ " لصواب الحكم في قتله "[80] لردته؛ غضبًا للرب، وإقامة لحدود الشرع، ولأنه لم يبايع على الإسلام بعدُ، ولكنَّ الرسول الرءوف الرحيم ﷺ غلبت رحمته انتقامه – كعادته – فبايعه وعفا عنه.

الشبهة الثانية: أنه " ليس من الخيانة أن يُضمر الإنسان في قلبه غير ما يظهره للناس إن كان ما يضمره مباحًا، وقد كان النبي ﷺ يستعمل التورية "[81]، ويرى أن الحرب خدعة.

والجواب عن هذه الشبهة: أنه ليس المقصود بالخيانة في الحديث معناها الحقيقي؛ وإنما المقصود مشابهة الخيانة؛ لأن فيها إظهارًا لخلاف ما في الباطن، ثم إن هناك فرقًا كبيرًا بين التورية والتعريض من غير كذب إحكامًا للتخطيط في الحروب والمعارك – وهذا هو المقصود بالخدعة في الحرب -؛ وبين الغمز بالعين واهتزاز الحاجب إشارة به؛ فهذا من خوارم المروءة، فالأول ممدوح من القادة والملوك، والثاني مذموم منهم؛ ولذلك قال القاضي عياض: " فأما المعاريض الموهم ظاهرها خلاف باطنها فجائز ورودها منه ﷺ في الأمور الدنيوية لاسيما لقصد المصلحة، كتوريته عن وجه مغازيه لئلا يأخذ العدو حذره "[82].

---

[80] معالم السنن للخطابي: ٢/٢٤٩.
[81] أفعال الرسول ﷺ: ٢/٣١.
[82] الشفا بتعريف حقوق المصطفى ﷺ: ٢/٢٠٠.

فالرسول محمد ﷺ طاهر النفس، زكي الروح، صادق في لهجته، أمين في نظراته، عظيم في مروءته، لا يغمز ولا يلمز؛ بل يراقب الله تعالى في لمحاته، كما يراقب الله تعالى في خطراته؛ قال الله تعالى: **﴿وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾**(القلم:٤).

هذا .. وبعد أن ألممنا ببعض الأحكام الأصولية المتعلقة بدلالة إشارات الرسول ﷺ، وعرفنا أنواعها بالنسبة إلى أقسام السنة، وأقسامها في بيان الأحكام الشرعية، وكيف نرجح بينها وبين القول عند التعارض، وما هي الإشارات الممتنعة في حقه ﷺ؛ ننتقل الآن إلى الحديث عن أثر إشارات الرسول ﷺ في العقائد والأخلاق والدعوة والإرشاد؛ وذلك من خلال موضوعات المبحث الثاني ..

المبحث الثاني
أثر إشارات الرسول ﷺ في العقائد والأخلاق والدعوة والإرشاد

سبق في المبحث الأول بيان الدلالة الأصولية لإشارات الرسول ﷺ على الأحكام الشرعية، وفي هذا المبحث أريد أن ألقي الضوء على أثر إشاراته ﷺ في العقائد والأخلاق، والدعوة والإرشاد، وذلك من خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: إشارات الرسول ﷺ في بيان العقائد :

لإشارات الرسول ﷺ أثر بارز في إظهار معجزاته وأعلام نبوته، والدلالة على التوحيد، ووصف الغيبيات، ويمكن توضيح ذلك من خلال النقاط الآتية:

أولاً: إشاراته ﷺ في بيان معجزاته وأعلام نبوته :

للرسول ﷺ معجزات كثيرة حسية وعقلية[٨٣]، ومن معجزاته الحسية ما كان بالإشارة مع النطق أو بالإشارة فقط، وأمثلة ذلك:

(١) تحريك السحاب وتفريقه بالإشارة مع النطق: فعَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ رضي الله عنه قَالَ: (أَصَابَتِ النَّاسَ سَنَةٌ عَلَى عَهْدِ النَّبِيِّ ﷺ، فَبَيْنَا النَّبِيُّ ﷺ يَخْطُبُ فِي يَوْمِ جُمُعَةٍ قَامَ أَعْرَابِيٌّ فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ هَلَكَ الْمَالُ وَجَاعَ الْعِيَالُ فَادْعُ اللَّهَ لَنَا، فَرَفَعَ يَدَيْهِ وَمَا نَرَى فِي السَّمَاءِ قَزَعَةً، فَوَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ مَا وَضَعَهَا حَتَّى ثَارَ السَّحَابُ أَمْثَالَ الْجِبَالِ، ثُمَّ لَمْ يَنْزِلْ عَنْ مِنْبَرِهِ حَتَّى رَأَيْتُ الْمَطَرَ يَتَحَادَرُ عَلَى لِحْيَتِهِ ﷺ، فَمُطِرْنَا يَوْمَنَا ذَلِكَ وَمِنَ الْغَدِ وَبَعْدَ الْغَدِ وَالَّذِي يَلِيهِ حَتَّى الْجُمُعَةِ الأُخْرَى، وَقَامَ ذَلِكَ الأَعْرَابِيُّ – أَوْ قَالَ غَيْرُهُ – فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللَّهِ تَهَدَّمَ الْبِنَاءُ وَغَرِقَ الْمَالُ فَادْعُ اللَّهَ لَنَا، فَرَفَعَ يَدَيْهِ فَقَالَ: **اللَّهُمَّ حَوَالَيْنَا وَلا عَلَيْنَا، فَمَا يُشِيرُ بِيَدِهِ إِلَى نَاحِيَةٍ مِنَ السَّحَابِ إِلاَّ انْفَرَجَتْ وَصَارَتِ الْمَدِينَةُ مِثْلَ الْجَوْبَةِ**، وَسَالَ الْوَادِي قَنَاةُ شَهْرًا وَلَمْ يَجِئْ أَحَدٌ مِنْ نَاحِيَةٍ إِلاَّ حَدَّثَ بِالْجُودِ)[٨٤].

ففي هذا الحديث معجزتان عظيمتان؛ أولاهما: الاستجابة الفورية من الله تعالى لدعاء نبيه ﷺ بإنزال المطر ورفعه، وثانيهما: تحرك السحاب بإشارته ﷺ وموافقة لقوله: (اللهم حوالينا ولا علينا)؛ يقول ابن حجر: " وفيه عَلَم من أعلام النبوة في إجابة الله دعاء نبيه – عليه الصلاة والسلام – عقبه أو معه؛

---

[٨٣] انظر هذا التقسيم في: كتاب الأربعين في أصول الدين للرازي: ٣٠٣/٢.

[٨٤] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٤٧٩/٢(كتاب الجمعة. باب الاستسقاء في الخطبة يوم الجمعة) رقم٩٣٣، صحيح مسلم: ٤٦٠/٣(كتاب صلاة الاستسقاء. باب الدعاء في الاستسقاء) رقم٨٩٧، سنن النسائي: ١٨٤/٣- ١٨٥(كتاب الاستسقاء. باب مسألة الإمام رفع المطر إذا خاف ضرره) رقم١٥٢٦، ومعنى قزعة: سحابة رقيقة لا تمطر، جمعها قزع، وهو السحاب الرقاق المتفرق، والجوبة: الحفرة المستديرة الواسعة، والمراد هنا الفرجة في السحاب، وقناة: علم على أرض ذات مزارع بناحية أُحُد بالمدينة المنورة؛ انظر: فتح الباري: ٥٨٦/٢-٥٨٨.

ابتداءً في الاستسقاء، وانتهاءً في الاستصحاء، وامتثال السحاب أمره بمجرد الإشارة، وفيه الأدب في الدعاء حيث لم يدعُ برفع المطر مطلقًا لاحتمال الاحتياج إلى استمراره، فاحترز فيه بما يقتضي رفع الضرر وبقاء النفع "[٨٥].

(٢) الإشارة إلى مصارع الكفار مع ذكر أسمائهم: فقد أخبر ﷺ بمقتل صناديد قريش في غزوة بدر قبل بدء المعركة بيوم، وذكر أسماءهم مع الإشارة إلى موضع هلاك كل فرد منهم؛ فعن أنس ﷺ أن رَسُولَ اللَّهِ ﷺ قال: **(هَذَا مَصْرَعُ فُلانٍ، قَالَ: وَيَضَعُ يَدَهُ عَلَى الأَرْضِ هَاهُنَا هَاهُنَا، قَالَ: فَمَا مَاطَ أَحَدُهُمْ عَنْ مَوْضِعِ يَدِ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ)**[٨٦].

ففي هذا الحديث معجزة ظاهرة لرسول الله ﷺ وعَلَم من أعلام نبوته، فقد أخبر " بمصرع جبابرتهم فلم ينفذ أحد مصرعه "[٨٧]، وقُتِل كل واحد منهم في الموضع الذي حدده ﷺ بدقة؛ يقول القاضي عياض: " إخبار النبي ﷺ بمصارع قريش وإشارته لها وتعيينها – فلم يعدُ ذلك – آية أخرى "[٨٨].

(٣) امتثال الشجر بمجرد الإشارة من غير تلفظ: ففي حديث جابر ﷺ الطويل الذي قال فيه: (سِرْنَا مَعَ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ حَتَّى نَزَلْنَا وَادِيًا أَفْيَحَ، فَذَهَبَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ يَقْضِي حَاجَتَهُ، فَاتَّبَعْتُهُ بِإِدَاوَةٍ مِنْ مَاءٍ، فَنَظَرَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ فَلَمْ يَرَ شَيْئًا يَسْتَتِرُ بِهِ فَإِذَا شَجَرَتَانِ بِشَاطِئِ الْوَادِي، فَانْطَلَقَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ إِلَى

---

(٨٥) فتح الباري: ٥٨٨/٢، وانظر: إكمال المعلم: ٣٢١/٣، شرح النووي: ٤٦٣/٣.

(٨٦) انظر الحديث بطوله ورواياته وطرقه في: صحيح مسلم: ٣٦٥/٦-٣٦٦(كتاب الجهاد والسير. باب غزوة بدر) رقم١٧٧٩، سنن أبي داود: ٥٨/٣(كتاب الجهاد. باب في الأسير يُنال منه ويُضرب ويُقرر) رقم٢٦٨١، مسند أحمد: ٢٥٢/١١-٢٥٣(مسند أنس بن مالك ﷺ) رقم١٣٦٣٨، ومعنى ماط : تباعد؛ انظر: إكمال المعلم: ١٣٧/٦.

(٨٧) شرح النووي لصحيح مسلم: ٣٦٧/٦

(٨٨) إكمال المعلم بفوائد مسلم: ١٣٧/٦.

إِحْدَاهُمَا فَأَخَذَ بِغُصْنٍ مِنْ أَغْصَانِهَا، فَقَالَ انْقَادِي عَلَيَّ بِإِذْنِ اللَّهِ، فَانْقَادَتْ مَعَهُ...، حَتَّى أَتَى الشَّجَرَةَ الأُخْرَى فَأَخَذَ بِغُصْنٍ مِنْ أَغْصَانِهَا فَقَالَ انْقَادِي عَلَيَّ بِإِذْنِ اللَّهِ فَانْقَادَتْ مَعَهُ كَذَلِكَ، حَتَّى إِذَا كَانَ بِالْمَنْصَفِ مِمَّا بَيْنَهُمَا لأَمَ بَيْنَهُمَا – يَعْنِي جَمَعَهُمَا – فَقَالَ: الْتَئِمَا عَلَيَّ بِإِذْنِ اللَّهِ فَالْتَأَمَتَا، قَالَ جَابِرٌ:... **فَجَلَسْتُ أُحَدِّثُ نَفْسِي فَحَانَتْ مِنِّي لَفْتَةٌ فَإِذَا أَنَا بِرَسُولِ اللَّهِ ﷺ مُقْبِلاً، وَإِذَا الشَّجَرَتَانِ قَدِ افْتَرَقَتَا فَقَامَتْ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا عَلَى سَاقٍ، فَرَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ وَقَفَ وَقْفَةً فَقَالَ بِرَأْسِهِ هَكَذَا**)، وَأَشَارَ أَبُو إِسْمَاعِيلَ – أحد رواة الحديث – بِرَأْسِهِ يَمِينًا وَشِمَالاً)[٨٩].

فمجيء الشجرتين والتئامهما كان طاعة لأمر النبي ﷺ واستجابة لقوله، وأما تفرقهما ورجوعهما فكان امتثالاً لمجرد إشارته لهما برأسه يمينًا وشمالاً، وفي ذلك آية باهرة وعلم من أعلام نبوته ﷺ؛ يقول القاضي عياض: " وفي هذا الحديث غرائب من معجزاته الباهرة، وعجائب من علامات نبوته الظاهرة؛ من طاعة الشجرتين له وانقيادهما والتئامهما ثم افتراقهما "[٩٠].

ثانيًا: إشاراته ﷺ للدلالة على التوحيد :

كان الرسول ﷺ يشير بأصبعه السبابة وحدها في صلاته وخطبته ودعائه دلالة على التوحيد، ويعوِّد أصحابه عليه؛ ليطابق الفعلُ القولَ والاعتقادَ، وقد ورد في ذلك أحاديث متعددة؛ منها:

---

[٨٩] انظر الرواية الوحيدة لهذا الحديث في: صحيح مسلم: ٩/٣٦٣-٣٦٤(كتاب الزهد والرقائق. باب حديث جابر ﷺ الطويل وقصة أبي اليسر ﷺ) رقم٣٠١٢، ومعنى أفيح: واسع؛ انظر: إكمال المعلم: ٨/٥٦٩.

[٩٠] إكمال المعلم: ٨/٥٧٣، وانظر: شرح النووي: ٩/٣٧٠-٣٧١.

أ- حديث ابْنِ عُمَرَ – رضي الله عنهما -(أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ كَانَ إِذَا قَعَدَ فِي التَّشَهُّدِ وَضَعَ يَدَهُ الْيُسْرَى عَلَى رُكْبَتِهِ الْيُسْرَى، وَوَضَعَ يَدَهُ الْيُمْنَى عَلَى رُكْبَتِهِ الْيُمْنَى، وَعَقَدَ ثَلاثَةً وَخَمْسِينَ وَأَشَارَ بِالسَّبَّابَةِ)[٩١].

فإشارة الرسول ﷺ بالسبابة في التشهد لبيان التوحيد الفعلي؛ ليطابقَ توحيدَه القولي واعتقادَه القلبي، وعلى هذا المعنى ترادفت عبارات شارحي السنة؛ قال النووي:" ينوي بالإشارة التوحيد والإخلاص "[٩٢]، وقال ابن حجر: " تُحرك في التشهد عند التهليل إشارة إلى التوحيد "[٩٣]، ونقل صاحب عون المعبود عن بعض العلماء بيان الحكمة من ذلك فذكر أنها إشارة إلى " أن المعبود سبحانه وتعالى واحد؛ ليجمع في توحيده بين القول والفعل والاعتقاد "، ثم قال: " وروي عن ابن عباس – رضي الله عنهما – أنه قال: هي الإخلاص "[٩٤].

ب- حديث سَعْدِ بن أبي وقاص ﷺ قَالَ: (مَرَّ عَلَيَّ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ وَأَنَا أَدْعُو بِأَصَابِعِي، فَقَالَ: أَحِّدْ أَحِّدْ وَأَشَارَ بِالسَّبَّابَةِ)[٩٥].

كرر الرسول ﷺ لفظة (أحِّد) " للتأكيد في التوحيد، أي: أشر بأصبع واحدة؛ لأن الذي تدعوه واحد سبحانه "[٩٦]؛ قال الترمذي: " إذا أشار الرجل بأصبعيه

[٩١] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح مسلم: ٨٥/٣-٨٦(كتاب المساجد ومواضع الصلاة. باب صفة الجلوس في الصلاة...) رقم٥٨٠، سنن أبي داود: ٢٥١/١(كتاب الصلاة. باب كيف الجلوس في التشهد) رقم٩٥٧، سنن الترمذي: ٨٨/٢(كتاب الصلاة. باب ما جاء في الإشارة في التشهد) رقم٢٩٤.

[٩٢] شرح النووي لصحيح مسلم: ٨٨/٣، وانظر: إكمال المعلم: ٥٣١/٢.

[٩٣] فتح الباري: ٣٥٧/١١.

[٩٤] عون المعبود شرح سنن أبي داود لأبي الطيب محمد العظيم آبادي: ١٩٦/٣، وانظر: تحفة الأحوذي بشرح الترمذي لأبي العُلا محمد المباركفوري: ١٦٠/٢.

[٩٥] انظر روايات الحديث وطرقه في: سنن أبي داود: ٨٠/٢(كتاب الصلاة. باب الدعاء) رقم١٤٩٩، سنن النسائي: ٤٥/٣(كتاب السهو. باب النهي عن الإشارة بأصبعين، وبأي أصبع يشير) رقم١٢٧٢، سنن الترمذي: ٥٥٧/٥(كتاب الدعوات. باب١٠٥) رقم٣٥٥٧، وقال الترمذي: " هذا حديث حسن صحيح غريب ".

في الدعاء عند الشهادة؛ لا يشير إلا بأصبع واحدة "[٩٧]، وقال صاحب عون المعبود: " ليوافق التوحيد المطلوب بالإشارة "[٩٨].

ثالثًا: إشاراته ﷺ في وصف الغيبيات :

لإشارات الرسول ﷺ أثر كبير في وصف الغيبيات وصفًا دقيقًا، وتأثير عميق في نفوس السامعين، فبها يقرِّب البعيد، ويجسِّد المعنى، ويحوِّل الغيب إلى حقيقةٍ وشيكةِ الوقوع، وأمثلة ذلك:

(١) وصف قرب الساعة بالإشارة، وبيان علامة من علاماتها الصغرى:
فعَنْ جَابِرِ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ – رضي الله عنهما – قَالَ: (**كَانَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ إِذَا خَطَبَ احْمَرَّتْ عَيْنَاهُ، وَعَلَا صَوْتُهُ، وَاشْتَدَّ غَضَبُهُ؛ حَتَّى كَأَنَّهُ مُنْذِرُ جَيْشٍ يَقُولُ صَبَّحَكُمْ وَمَسَّاكُمْ، وَيَقُولُ: بُعِثْتُ أَنَا وَالسَّاعَةَ كَهَاتَيْنِ، وَيَقْرُنُ بَيْنَ إِصْبَعَيْهِ السَّبَّابَةِ وَالْوُسْطَى**)[٩٩].

ففي هذا الحديث يبين الرسول ﷺ خطورة أمر الساعة وقرب مجيئها بطريقة مؤثرة في الأداء، ومعبرة في اللهجة، ودقيقة في الوصف بالإشارة؛ يقول القاضي عياض: " هذا حكم المحذّر والمنذر؛ أن تكون حركات الواعظ

---

(٩٦) تحفة الأحوذي: ٣٨٢/٩، وانظر: النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير: ٢٧/١.
(٩٧) سنن الترمذي (الجامع الصحيح): ٥٥٧/٥.
(٩٨) عون المعبود للعظيم آبادي: ٢٥٦/٤.
(٩٩) انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٣٥٥/١١(كتاب الرقاق. باب قول النبي ﷺ: " بعثت أنا والساعة كهاتين "،﴿وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلا كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾)رقم٦٥٠٣، صحيح مسلم – واللفظ له: ٤١٨/٣(كتاب الجمعة. باب تخفيف الصلاة والخطبة) رقم٨٦٧، سنن ابن ماجه: ١٧/١(المقدمة. باب اجتناب البدع والجدل) رقم٤٥.

والمذكِّر وحالاته في وعظه بحسب الفصل الذي يتكلم فيه ومطابق له؛ حتى لا يأتي بالشيء وضده "[100].

ولا شك أن تمثيل قرب الساعة واقترانها ببعثته ﷺ كاقتران السبابة بالوسطى غاية في الدقة؛ لذلك ترجم الإمام البخاري لهذا الحديث بقوله تعالى: **﴿وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾**(النحل:٧٧)[101]، وقال ابن حجر: " نُزِّلت منزلة الموجود مبالغة في تحقق مجيئها "[102].

وقد استنبط العلماء من إشارة الرسول ﷺ - في هذا الحديث – فوائد متعددة، تُلمح في مجملها إلى أن بعثته ﷺ من علامات الساعة الصغرى، وأنها دليل على قرب مجيئها؛ يقول القاضي عياض: " يُحتمل أنه تمثيل لمقاربتهما، وأنه ليس بينهما أصبع أخرى، وأن كل واحدة متصلة بصاحبتها؛ كما أنه لا شيء بين محمد ﷺ والساعة، وقد تكون لتقريب ما بينهما من المدة تُقدَّر بقدر السبابة من الوسطى "[103]، ويقول النووي: " وأما معناه فقيل: المراد بينهما شيء يسير كما بين الأصبعين في الطول، وقيل: هو إشارة إلى قرب المجاوزة "[104]؛ يعني سرعة مرور الزمان.

(٢) وصف المسيح الدجال بالعبارة والإشارة، وبيان علامة من علامات الساعة الكبرى: عَنْ عَبْدِ اللَّهِ ﷺ قَالَ: ذُكِرَ الدَّجَّالُ عِنْدَ النَّبِيِّ ﷺ فَقَالَ: (إِنَّ اللَّهَ

---

[100] إكمال المعلم: ٢٦٨/٣.
[101] انظر: صحيح البخاري – بشرح فتح الباري: ٣٥٥/١١.
[102] فتح الباري: ٣٥٥/١١.
[103] إكمال المعلم: ٢٦٨/٣.
[104] شرح النووي لصحيح مسلم: ٣١٧/٩.

لا يَخْفَى عَلَيْكُمْ، إِنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِأَعْوَرَ – وَأَشَارَ بِيَدِهِ إِلَى عَيْنِهِ – وَإِنَّ الْمَسِيحَ الدَّجَّالَ أَعْوَرُ الْعَيْنِ الْيُمْنَى؛ كَأَنَّ عَيْنَهُ عِنَبَةٌ طَافِيَةٌ)[١٠٥].

ففي هذا الحديث – كما يقول القاضي عياض - " تنبيه على سمات الحدث والنقص على الدجال، وعلى تنزيه الرب جل اسمه عن النقائص، وأن من يعتريه النقائص وتحل به الآفات لا يستحق الربوبية، وأنه أوضح دليل على حدثه "[١٠٦].

وقد وصف الرسول ﷺ عين المسيح الدجال بوصف دقيق لا يدل – فقط – على عورها؛ بل يدل كذلك على قبح منظرها بحيث لا يخفى على عاقل كذبُه؛ يقول النووي: " الدجال مخلوق من خلق الله تعالى ناقص الصورة، فينبغي لكم أن تعلموا هذا وتعلموه الناس؛ لئلا يغتر بالدجال من يرى تخييلاته وما معه من الفتنة "[١٠٧].

وقد استنبط ابن حجر من إشارة الرسول ﷺ إلى عينه الشريفة معنىً لطيفًا؛ " وهو أن الإشارة إلى عينه ﷺ إنما هي بالنسبة إلى عين الدجال؛ فإنها كانت صحيحة مثل هذه ثم طرأ عليها العور لزيادة كذبه في دعوى الإلهية،... ولم يستطع دفع ذلك عن نفسه "[١٠٨].

---

[١٠٥] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري – واللفظ له: ٤٠١/١٣(كتاب التوحيد. باب قول الله تعالى: ﴿وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾...) رقم٧٤٠٧، صحيح مسلم: ٥٠٨/١(كتاب الإيمان. باب ذكر المسيح ابن مريم والمسيح الدجال) رقم١٦٩، ومعنى طافية: ناتئة وبارزة مثل حبة العنب البارزة من بين صواحبها؛ انظر: إكمال المعلم: ٥٢١/١.

[١٠٦] إكمال المعلم: ٥٢١/١.

[١٠٧] شرح النووي: ٥١٣/١.

[١٠٨] فتح الباري: ٤٠٢/١٣.

(٣) الإشارة إلى إلجام العرق بعض الناس يوم القيامة: فعن المِقْدَادِ بْنِ الأَسْوَدِ ﷺ قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ: (**تُدْنَى الشَّمْسُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مِنَ الْخَلْقِ حَتَّى تَكُونَ مِنْهُمْ كَمِقْدَارِ مِيلٍ،... فَيَكُونُ النَّاسُ عَلَى قَدْرِ أَعْمَالِهِمْ فِي الْعَرَقِ؛ فَمِنْهُمْ مَنْ يَكُونُ إِلَى كَعْبَيْهِ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَكُونُ إِلَى رُكْبَتَيْهِ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَكُونُ إِلَى حَقْوَيْهِ، وَمِنْهُمْ مَنْ يُلْجِمُهُ الْعَرَقُ إِلْجَامًا، قَالَ: وَأَشَارَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ بِيَدِهِ إِلَى فِيهِ**)(١٠٩).

ففي إشارة الرسول ﷺ إلى فيه الشريف تأكيد على حدوث هذا الموقف الرهيب يوم القيامة، وتصوير حسي لما يلقاه بعض الناس من العنت الشديد في أرض المحشر؛ يقول القاضي عياض: " يُحتمل أن يريد عرق نفسه؛ لحذره وخوفه وما يشاهده من تلك الأهوال...، فيكون عرقه بقدر ذلك، ويُحتمل أن يكون عرقه وعرق غيره، فيُخفف عن بعضٍ ويُشدَّد على آخرين بحسب أعمالهم كما قال ﷺ، وهذا كله بتزاحم الناس، وانضمام بعضهم لبعض، حتى صار العرق بينهم سائحًا في وجه الأرض "(١١٠).

(٤) الإشارة إلى قرب الجنة والنار وتصور وصفهما: فعَنْ أَنَسِ بْنِ مَالِكٍ ﷺ قَالَ: (**إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ صَلَّى لَنَا يَوْمًا الصَّلاةَ، ثُمَّ رَقِيَ الْمِنْبَرَ فَأَشَارَ بِيَدِهِ قِبَلَ قِبْلَةِ الْمَسْجِدِ فَقَالَ: قَدْ أُرِيتُ الآنَ – مُنْذُ صَلَّيْتُ لَكُمُ الصَّلاةَ – الْجَنَّةَ وَالنَّارَ**

(١٠٩) انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح مسلم: ٢١٤/٩(كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها. باب في صفة يوم القيامة...) رقم٢٨٦٤، سنن الترمذي: ٦١٤/٤-٦١٥(كتاب القيامة والرقائق والورع. باب ما جاء في شأن الحساب والقصاص) رقم٢٤٢١، ومعنى حقويه: معقد الإزار من وسط الإنسان، والحقوان: طرفا الوركين؛ انظر: إكمال المعلم: ٣٩٣/٨.

(١١٠) إكمال المعلم: ٣٩٢/٨-٣٩٣، وانظر: تحفة الأحوذي: ٩٠/٧.

مُمَثَّلَتَيْنِ فِي قُبُلِ هَذَا الجِدَارِ، فَلَمْ أَرَ كَالْيَوْمِ فِي الْخَيْرِ وَالشَّرِّ! فَلَمْ أَرَ كَالْيَوْمِ فِي الْخَيْرِ وَالشَّرِّ!)(١١١).

ففي إشارة الرسول ﷺ جهة القبلة – مع إخباره أنه رأى الجنة والنار رأي عين مصوَّرتين في هذا المكان – تقريبُ صورتهما إلى النفوس، وغرسُ الإيمان بحقيقتهما في القلوب، وتشويقٌ وترغيب، وتخويفٌ وترهيب.

وفي هذا الوصف الجامع للجنة والنار تصويرٌ عجيبٌ لتمثُّل الخير والشر بحذافيرهما في جدار القبلة؛ الذي ينظر إليه كل من في المسجد، كما أن فيه " إشارة إلى الحث على مداومة العمل؛ لأن من مثل الجنة والنار بين عينيه كان ذلك باعثًا له على المواظبة على الطاعة والانكفاف عن المعصية "(١١٢).

المطلب الثاني: إشارات الرسول ﷺ في الأخلاق والدعوة والإرشاد :

لإشارات الرسول ﷺ أثر كبير في بيان الأخلاق الحسنة، والآداب الرفيعة، والترغيب في الزهد وفضائل الأعمال، والترهيب من الأخلاق الذميمة، والنصح والإرشاد بطريقة وعظية مؤثرة، ويمكن توضيح ذلك من خلال النماذج الآتية:

أولاً: الدعوة – بالإشارة والتخطيط – إلى الثبات على الإسلام والحذر من الدعوات المضلّة:

(١١١) انظر هذا الحديث في: صحيح البخاري: ٣٠٠/١١(كتاب الرقاق. باب القصد والمداومة على العمل) رقم٦٤٦٨.

(١١٢) فتح الباري: ٣٠٧/١١.

فعَنْ جَابِرِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ – رضي الله عنهما – قَالَ: (كُنَّا عِنْدَ النَّبِيِّ ﷺ فَخَطَّ خَطًّا، وَخَطَّ خَطَّيْنِ عَنْ يَمِينِهِ، وَخَطَّ خَطَّيْنِ عَنْ يَسَارِهِ، ثُمَّ وَضَعَ يَدَهُ فِي الْخَطِّ الأَوْسَطِ فَقَالَ: هَذَا سَبِيلُ اللَّهِ، ثُمَّ تَلا هَذِهِ الآيَةَ: ﴿وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ﴾)(الأنعام:١٥٣)[١١٣].

فقد عبَّر الرسول ﷺ - في هذا الحديث – عن دين الإسلام بخط واحد مستقيم، ثم أشار إليه بيده وفسره بقوله: (هذا سبيل الله)، وعبَّر عن الدعوات الهدامة، والأديان الباطلة بخطين عن اليمين وخطين عن اليسار، ثم تلا الآية الكريمة، " وما أحسب أن هناك تفسيرًا يبسط معنى الآية ويقرِّبها للأذهان يفوق هذا التفسير الموضح بالرسم "[١١٤].

وقد جزم العلماء والمفسرون بأن المقصود بصراط الله المستقيم في الآية الكريمة هو سبيل الله؛ وهو دين الإسلام[١١٥]، وأن (السُّبُل) هي الدعوات المضلّة؛ قال ابن عباس – رضي الله عنهما -:" هي الضلالات، وقال مجاهد: البدع والشبهات "[١١٦]، وذكر القرطبي أن " السُّبُل تعم اليهودية والنصرانية والمجوسية وسائر أهل الملل وأهل البدع والضلالات من أهل الأهواء "[١١٧].

---

(١١٣) انظر روايات الحديث وطرقه في: مسند أحمد: ١١٤/١٢-١١٥(مسند جابر بن عبد الله ﷺ) رقم١٥٢١٣، سنن ابن ماجه: ٦/١(المقدمة. باب اتباع سنة رسول الله ﷺ) رقم١١، وله شاهد في مستدرك الحاكم من حديث عبد الله بن مسعود ﷺ ، وصححه وأقره الذهبي؛ انظر: ٢٣٩/٢(كتاب التفسير).

(١١٤) التصوير الفني في الحديث النبوي للدكتور محمد لطفي الصباغ: ص٥٣٣.

(١١٥) انظر: الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري: ١٣٦/٢، زاد المسير في علم التفسير لابن الجوزي: ١٠٣/٣، الجامع لأحكام القرآن للقرطبي: ١٢٣/٧، تفسير القرآن العظيم لابن كثير: ٧١٠/٢، الدرّ المنثور في التفسير المأثور للسيوطي: ١٠٦/٣.

(١١٦) زاد المسير لابن الجوزي: ١٠٣/٣، وانظر: الدرّ المنثور للسيوطي: ١٠٦/٣.

(١١٧) الجامع لأحكام القرآن: ١٢٤/٧.

وفي تعيين النبي ﷺ دين الهدى وتحديده بخط واحد دليل على توحُّد طريق الحق وتشعُّب طرق الغواية؛ قال قتادة: " اعلموا أنما السبيل سبيلٌ واحدٌ جماعه الهدى ومصيره الجنة، وأن إبليس اشترع سُبُلاً متفرقة جماعها الضلالة ومصيرها النار"[118]، وقال ابن كثير: " إنما وحَّد سبيله لأن الحق واحد، ولهذا جمع السُبُل لتفرقها وتشعُّبها؛ كما قال تعالى: ﴿**اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾(البقرة:٢٥٧)"[119]، فأفرد النور وجمع الظلمات.

ولا شك أن في رسم النبي ﷺ وتخطيطه تحذيرًا من الانحراف عن الصراط المستقيم؛ لأن طرق الضلالة على جنبتي هذا الصراط، " فمن سلك الجادَّة نجا، ومن خرج إلى تلك الطرق أفضت به إلى النار "[120]، " فالهربَ الهربَ ! والنجاةَ النجاةَ ! والتمسك بالطريق المستقيم، والسَّنَن القويم، الذي سلكه السلف الصالح، وفيه المتجر الرابح "[121].

ثانيًا: تصوير حال الإنسان بين أجله وأمله بالرسم والإشارة:

وقد ورد في ذلك حديثان؛ هما:

أ- حديث عَبْدِ اللَّهِ بن مسعود ﷺ قَالَ: (**خَطَّ النَّبِيُّ ﷺ خَطًّا مُرَبَّعًا، وَخَطَّ خَطًّا فِي الْوَسَطِ خَارِجًا مِنْهُ، وَخَطَّ خُطَطًا صِغَارًا إِلَى هَذَا الَّذِي فِي**

---

[118] الدرّ المنثور: ١٠٦/٣.
[119] تفسير القرآن العظيم: ٧١٠/٢.
[120] الجامع لأحكام القرآن: ١٢٣/٧
[121] السابق: ١٢٤/٧.

الوَسَطِ مِنْ جَانِبِهِ الَّذِي فِي الوَسَطِ، وَقَالَ: هَذَا الإِنْسَانُ، وَهَذَا أَجَلُهُ مُحِيطٌ بِهِ ـ أَوْ قَدْ أَحَاطَ بِهِ ـ، وَهَذَا الَّذِي هُوَ خَارِجٌ أَمَلُهُ، وَهَذِهِ الخُطَطُ الصِّغَارُ الأَعْرَاضُ؛ فَإِنْ أَخْطَأَهُ هَذَا نَهَشَهُ هَذَا، وَإِنْ أَخْطَأَهُ هَذَا نَهَشَهُ هَذَا)[١٢٢].

فقد صوَّر الرسول ﷺ - في هذا الحديث ـ الإنسانَ وقد أحاط به أجلُه من جميع الجهات " بحيث لا يمكنه الخروج والفرار منه "[١٢٣]، وأشار إلى أمله بهذا الخط الطويل الذي يتجاوز حدود الأجل، ورغم قصر أجله بالنسبة إلى طموحاته وآماله فهو غير سالم من الأعراض والآفات والمصائب والابتلاءات.

وهذه الأعراض لا تفتأ تؤلمه وتحزنه؛ ولذلك عبَّر عنها بالنهش " وهو لدغ ذات السم مبالغة في الإصابة والإهلاك "[١٢٤]، وهي متربصة به ومسددة سهامها نحوه؛ " فإن سلم من هذا لم يسلم من هذا، وإن سلم من الجميع ولم تصبه آفة من مرض أو فقد أمل أو غير ذلك بغته الأجل "[١٢٥]، فمن لم يمت بالسبب مات بالأجل، وفي ذلك " إشارة إلى الحض على قصر الأمل، والاستعداد لبغتة الأجل "[١٢٦].

---

(١٢٢) انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٢٣٩/١١(كتاب الرقاق. باب في الأمل وطوله...) رقم٦٤١٧، سنن الترمذي: ٦٣٥/٤-٦٣٦(كتاب صفة القيامة والرقائق والورع. باب رقم٢٢) رقم٢٤٥٤، سنن ابن ماجه: ١٤١٤/٢ (كتاب الزهد. باب الأمل والأجل) رقم٤٢٣١.

(١٢٣) تحفة الحوذي: ١٢٧/٧.

(١٢٤) فتح الباري: ٢٤٢/١١، وانظر: تحفة الأحوذي: ١٢٨/٧.

(١٢٥) فتح الباري: ٢٤٢/١١.

(١٢٦) السابق.

ب- حديث بُرَيْدَةَ ﷺ قَالَ: قَالَ النَّبِيُّ ﷺ: **(هَلْ تَدْرُونَ مَا هَذِهِ وَمَا هَذِهِ؟ - وَرَمَى بِحَصَاتَيْنِ - قَالُوا: اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَعْلَمُ، قَالَ: هَذَاكَ الأَمَلُ، وَهَذَاكَ الأَجَلُ)**[١٢٧].

ونظرًا لخطورة موضوع الأجل والأمل نوَّع الرسول ﷺ في بيان حال الإنسان بينهما، ففي هذا الحديث طريقة أخرى في تصوير طول الأمل رغم قصر الأجل ودنوه من صاحبه، فقد رمى ﷺ بحصاتين بحيث تكون إحداهما بعيدةً إشارةً إلى الأمل، والأخرى قريبة إشارةً إلى الأجل، " فيشتغل الإنسان بما يأمله ويريد أن يحصله، فيلحقه الموت قبل أن يصله "[١٢٨].

وهكذا نلحظ – في الحديثين السالفين – استخدام الرسول ﷺ للإشارة بطريقة بارعة، تنوعت فيها الوسائل التي تنبه كلها إلى أن الأمل أوسع من الأجل، وفي ذلك موعظة بليغة حسنة، وتحذير للمرء وتخويف له من التسويف وطول الأمل، " ودعوة إلى أن يحسب حسابًا للمنيّة التي تنتظره "[١٢٩].

ثالثًا: بيان الفرق بين لذات الدنيا ونعيم الآخرة بالإشارة:

فعن المُسْتَوْرِد بن شدادٍ ﷺ قال: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: **(وَاللَّهِ مَا الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلاَّ مِثْلُ مَا يَجْعَلُ أَحَدُكُمْ إِصْبَعَهُ هَذِهِ - وَأَشَارَ يَحْيَى بِالسَّبَّابَةِ - فِي الْيَمِّ فَلْيَنْظُرْ بِمَ تَرْجِعُ)**[١٣٠].

---

[١٢٧] انظر الرواية الوحيدة لهذا الحديث في: سنن الترمذي: ١٥٢/٥(كتاب الأمثال. باب ما جاء في مثل ابن آدم وأجله وأمله) رقم٢٨٧٠، وقال الترمذي: " هذا حديث حسن غريب من هذا الوجه ".
[١٢٨] تحفة الأحوذي: ١٤٠/٨.
[١٢٩] التصوير الفني في الحديث النبوي للصباغ: ص٥٣٤.
[١٣٠] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح مسلم: ٢٠٩/٩(كتاب الجنة وصفة نعيمها وأهلها. باب فناء الدنيا وبيان الحشر يوم القيامة) رقم٢٨٥٨، مسند أحمد: ٣٤/١٤-٣٥(حديث المستورد بن شداد ﷺ)

فقد بينت إشارة الرسول بالإصبع – في هذا الحديث – ضآلة الدنيا وسرعة فنائها، وعظمة الآخرة وخلودها؛ يقول النووي: " معنى الحديث: ما الدنيا بالنسبة إلى الآخرة في قصر مدتها وفناء لذاتها، ودوام الآخرة ودوام لذاتها ونعيمها؛ إلا كنسبة الماء الذي يعلق بالأصبع إلى باقي البحر"[١٣١].

ولا شك أن في الإشارة بنفس الأصبع الذي يُضرب به المثل لفتًا للانتباه، وطردًا للشرود، ومشاركةً لحاسة البصر مع حاسة السمع[١٣٢]؛ فتُذكِّر كلٌّ منهما الأخرى بأن الآخرة خير وأبقى، فيعمل الإنسان لها، ويؤثرها على الدنيا التي تفنى.

رابعًا: بيان منزلة كافل اليتيم بالإشارة:

فعَنْ سَهْلٍ ﷺ قالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: **(أنَا وَكَافِلُ الْيَتِيمِ فِي الْجَنَّةِ هَكَذَا، وَأَشَارَ بِالسَّبَّابَةِ وَالْوُسْطَى وَفَرَّجَ بَيْنَهُمَا شَيْئًا)**[١٣٣].

فقد بيَّن الرسول ﷺ - في هذا الحديث – فضل كافل اليتيم ومنزلته بالإشارة، فالفرق " بين درجة النبي ﷺ وكافل اليتيم قدر تفاوت ما بين السبابة والوسطى "، " ويُحتمل أن يكون المراد قرب المنزلة حال دخول الجنة "؛ بأن يكون دخوله مع النبي ﷺ أو في أثره؛ كما " أنه ليس بين الوسطى والسبابة

رقم١٧٩٣١، سنن الترمذي: ٥٦١/٤(كتاب الزهد. باب ما جاء في هوان الدنيا على الله، رقم١٥) رقم٢٣٢٣.

(١٣١) شرح النووي لصحيح مسلم: ٢١٢/٩، وانظر: إكمال المعلم: ٣٩٠/٨، تحفة الأحوذي: ٥٠٥/٦.

(١٣٢) انظر: التصوير الفني في الحديث النبوي: ص٥٢٥.

(١٣٣) انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٣٤٩/٩(كتاب الطلاق. باب اللعان) رقم٥٣٠٤، سنن أبي داود: ٣٣٨/٤(كتاب الأدب. باب في من ضم اليتيم) رقم٥١٥٠، سنن الترمذي: ٣٢١/٤(كتاب البر والصلة. باب ما جاء في رحمة اليتيم وكفالته) رقم١٩١٧.

أصبع أخرى "، " ويُحتمل أن يكون مجموع الأمرين: سرعة الدخول، وعلو المنزلة "[١٣٤].

ولعل الحكمة من قرب منزلة كافل اليتيم من منزلة الرسول ﷺ؛ أن شأن النبي ﷺ " أن يُبعث إلى قومٍ لا يعقلون أمر دينهم فيكون كافلاً لهم ومعلمًا ومرشدًا، وكذلك كافل اليتيم يقوم بكفالة من لا يعقل أمر دينه بل ولا دنياه، ويرشده ويعلمه ويحسن أدبه "[١٣٥].

خامسًا: الإشارة إلى اللسان لبيان خطورته:

فعَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ – رَضِيَ اللَّه عَنْهمَا – قَالَ: (اشْتَكَى سَعْدُ بْنُ عُبَادَةَ شَكْوَى لَهُ فَأَتَاهُ النَّبِيُّ ﷺ يَعُودُهُ...، فَلَمَّا دَخَلَ عَلَيْهِ فَوَجَدَهُ فِي غَاشِيَةِ أَهْلِهِ، فَقَالَ: قَدْ قَضَى، قَالُوا: لا يَا رَسُولَ اللَّهِ، فَبَكَى النَّبِيُّ ﷺ فَلَمَّا رَأَى الْقَوْمُ بُكَاءَ النَّبِيِّ ﷺ بَكَوْا، فَقَالَ: **أَلا تَسْمَعُونَ إِنَّ اللَّهَ لا يُعَذِّبُ بِدَمْعِ الْعَيْنِ، وَلا بِحُزْنِ الْقَلْبِ؛ وَلَكِنْ يُعَذِّبُ بِهَذَا – وَأَشَارَ إِلَى لِسَانِهِ – أَوْ يَرْحَمُ**)[١٣٦].

ففي هذا الحديث بيان لخطورة اللسان، فإن الإنسان يُعذب بسبب حركته في الكلام المحرم، أو يُرحم بسبب حركته في الذكر والكلام الطيب؛ يقول ابن حجر: "(يعذب بهذا) أي: إن قال سوءًا،...(أو يرحم) إن قال خيرًا "[١٣٧].

---

[١٣٤] فتح الباري: ٤٥١/١٠، وانظر: عون المعبود: ٤١/١٤، تحفة الأحوذي: ٣٩/٦.

[١٣٥] فتح الباري: ٤٥١/١٠.

[١٣٦] انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري: ٢٠٩/٣(كتاب الجنائز. باب البكاء عند المريض) رقم١٣٠٤،صحيح مسلم: ٤٩٥/٣-٤٩٦(كتاب الجنائز.باب البكاء على الميت) رقم٩٢٤.

[١٣٧] فتح الباري: ٢١٠/٣.

وفي إشارة الرسول ﷺ إلى اللسان لفت لأنظار الحاضرين، وتنبيه إلى أن مجرد البكاء على الميت لا إثم فيه، وإنما الإثم فيما يصدر من هذا اللسان من تسخط على قضاء الله وقدره؛ يقول النووي: " مجرد البكاء ودمع العين ليس بحرام ولا مكروه؛ بل هو رحمة وفضيلة، وإنما المحرم النوح والندب والبكاء المقرون بهما أو بأحدهما "[١٣٨].

سادسًا: الإشارة إلى القلب لبيان محل تقوى الله تعالى وخشيته:

فعَنْ أبِي هُرَيْرَةَ ﷺ قالَ: قالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: (لا تَحَاسَدُوا وَلا تَنَاجَشُوا وَلا تَبَاغَضُوا وَلا تَدَابَرُوا وَلا يَبِعْ بَعْضُكُمْ عَلَى بَيْعِ بَعْضٍ، وَكُونُوا عِبَادَ اللَّهِ إِخْوَانًا، المُسْلِمُ أخُو المُسْلِمِ لا يَظْلِمُهُ وَلا يَخْذُلُهُ وَلا يَحْقِرُهُ، **التَّقْوَى هَاهُنَا وَيُشِيرُ إِلَى صَدْرِهِ ثَلاثَ مَرَّاتٍ**، بِحَسْبِ امْرِئٍ مِنَ الشَّرِّ أنْ يَحْقِرَ أخَاهُ المُسْلِمَ، كُلُّ المُسْلِمِ عَلَى المُسْلِمِ حَرَامٌ دَمُهُ وَمَالُهُ وَعِرْضُهُ... **إنَّ اللَّهَ لا يَنْظُرُ إِلَى أجْسَادِكُمْ وَلا إِلَى صُوَرِكُمْ؛ وَلَكِنْ يَنْظُرُ إِلَى قُلُوبِكُمْ، وَأشَارَ بِأصَابِعِهِ إِلَى صَدْرِهِ**)[١٣٩].

فقد أشار الرسول ﷺ - في هذا الحديث – بأصابعه إلى صدره الشريف مرتين؛ مرة لبيان محل التقوى، ومرة أخرى لبيان محل نظر الله تعالى ومجازاته، وهذا يدل – كما يقول النووي – على " أن الأعمال الظاهرة لا يحصل بها التقوى، وإنما تحصل بما يقع في القلب من عظمة الله تعالى وخشيته ومراقبته "[١٤٠].

---

(١٣٨) شرح النووي لصحيح مسلم: ٤٩٦/٣.

(١٣٩) انظر روايات هذا الحديث وطرقه في: صحيح مسلم: ٣٦٣/٨(كتاب البر والصلة والآداب. باب تحريم ظلم المسلم وخذله واحتقاره...) رقم٢٥٦٤، سنن الترمذي: ٣٢٥/٤(كتاب البر والصلة. باب ما جاء في شفقة المسلم على المسلم) رقم١٩٢٧.

(١٤٠) شرح النووي: ٣٦٤/٨.

فكأن الرسول ﷺ يريد بإشاراته أن يلفت الأنظار إلى أن من امتلأ قلبه بتقوى الله عز وجل وخشيته يمتنع عن حسد المسلمين وظلمهم واحتقارهم؛ لأن القلب هو ملك الجوارح؛ إذا صلح صلحت الجوارح، وإذا فسد فسدت الجوارح، وإذا خشع لله جل جلاله وتواضع للمسلمين خشعت الجوارح وتواضعت[١٤١].

ومن هنا كان القلب موضع نظر الله تعالى ومجازاته وليست الأجساد والصور؛ يقول القاضي عياض: " نظر الله ورؤيته محيطة بكل شيء، وإنما المراد من ذلك هنا بالتخصيص ما يثيب عليه ويجازي عليه من ذلك، فكل هذا إشارة إلى النيات والمقاصد، وأن المجازى عليه ما كان للقلب فيه عمل من قصد ونية وذكر "[١٤٢].

سابعًا: الإشارة عند القصص للاعتبار وعدم الاغترار بالمظاهر الخدَّاعة:

فقد روى أبو هريرة ﷺ - من حديث الثلاثة الذين تكلموا في المهد – أن النبي ﷺ قال في قصة الطفل الثالث: (... وَكَانَتِ امْرَأَةٌ تُرْضِعُ ابْنًا لَهَا مِنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ فَمَرَّ بِهَا رَجُلٌ رَاكِبٌ ذُو شَارَةٍ، فَقَالَتِ: اللَّهُمَّ اجْعَلِ ابْنِي مِثْلَهُ، فَتَرَكَ ثَدْيَهَا وَأَقْبَلَ عَلَى الرَّاكِبِ فَقَالَ: اللَّهُمَّ لا تَجْعَلْنِي مِثْلَهُ، ثُمَّ أَقْبَلَ عَلَى ثَدْيِهَا يَمَصُّهُ – **قَالَ أَبُو هُرَيْرَةَ: كَأَنِّي أَنْظُرُ إِلَى النَّبِيِّ ﷺ يَمَصُّ إِصْبَعَهُ** – ثُمَّ مُرَّ بِأَمَةٍ فَقَالَتِ: اللَّهُمَّ لا تَجْعَلِ ابْنِي مِثْلَ هَذِهِ، فَتَرَكَ ثَدْيَهَا فَقَالَ: اللَّهُمَّ اجْعَلْنِي مِثْلَهَا، فَقَالَتْ: لِمَ

---

[١٤١] انظر: شرح النووي: ٣٦٤/٨، تحفة الأحوذي: ٤٦/٦.
[١٤٢] إكمال المعلم: ٣١/٨-٣٢.

ذاكَ ؟ فقال: الرَّاكِبُ جبَّارٌ مِن الجبابِرَةِ، وهَذِهِ الأمةُ يَقولُون سَرقتِ زَنَيْتِ ولَمْ تَفْعَلْ[١٤٣].

ففي حكاية الرسول ﷺ رضاعَ الطفل بإصبعه لفتٌ لانتباه الحاضرين، ومبالغةٌ في إيضاح الخبر بتمثيله بالفعل[١٤٤]، وإثارةٌ وتشويقٌ لما يكشفه هذا الطفل العجيب من أسرار مكنونة، وظرفٌ وطرافةٌ تناسب هذا المشهد المثير من تلك القصة، كما أنه لا يخلو من إفادة حكم شرعي يستنبطه الفقهاء المدققون؛ يقول القاضي عياض. " في تمثيل النبي ﷺ رضاع الصبي... جواز حكايات الأحوال؛ إذ لم يكن على طريق السخرية والمجون، وكان لبيان علم وزيادة فائدة "[١٤٥].

ونلحظ أن الرسول الكريم ﷺ يريد أن ينبهنا – بإشارته وتمثيله بإصبعه – إلى الحكمة العظيمة التي أنطق الله بها هذا الرضيع؛ وهي **الاعتداد بالحقائق، وعدم الاغترار بالمظاهر**؛ لأنه اختلف مع أمه في الحكم على الناس، وكشف لنا حقيقة ما اغترتْ به من مظاهر خادعة، وفسَّر لنا هده المفارقة الغامضة العجيبة: فالراكب الدي يبدو في مظهر الأبهة والفحامة؛ هو في واقع الأمر جبَّارٌ من الجبابرة، مجرمٌ مرد على الإجرام، والأمة التي تبدو في صورة البغي السارقة؛ هي في الحقيقة امرأة عفيفة بريئة من خيار الناس، فالواقع

---

(١٤٣) انظر روايات الحديث وطرقه في: صحيح البخاري ٥٤٩/٦(كتاب أحاديث الأنبياء باب قول الله ﴿وَاذكرْ فِي الكِتَابِ مرْيم إذِ انتَبَذتْ مِنْ أهْلِها ﴾(مريم:١٦)) رقم٣٤٣٦، صحيح مسلم: ٣٤٧/٨-٣٤٨(كتاب البر والصلة والآداب باب تقديم بر الوالدين على التطوع بالصلاة وغيرها) رقم٢٥٥٠، مسند أحمد: ١٥٣/٨-١٥٤(مسند أبي هريرة ﷺ) رقم٨٠٥٧، ومعنى (ذو شارة): صاحب هيئة ومنظر حسن، يُتعجب منه ويُشار إليه؛ انظر فتح الباري ٥٥٧/٦

(١٤٤) انظر فتح الباري ٥٥٧/٦

(١٤٥) إكمال المعلم ١٣/٨

خلاف الظاهر، وكلٌ منهما على نقيض ما يظهر للناس من أمره، وهذا " كشف غيبي يجريه الله القدير الفعَّال لما يريد على لسان هذا الرضيع "[146].

وقد استنبط ابن حجر – من هذا الحديث – " أن نفوس أهل الدنيا تقف مع الخيال الظاهر فتخاف سوء الحال، بخلاف أهل التحقيق فوقوفهم مع الحقيقة الباطنة، فلا يبالون بذلك مع حسن السريرة "[147]؛ كما قال تعالى حكاية عن أصحاب قارون حين خرج عليهم في زينته: ﴿ **يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ إِنَّهُ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ * وَقَالَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ وَيْلَكُمْ ثَوَابُ اللَّهِ خَيْرٌ لِّمَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحاً وَلا يُلَقَّاهَا إِلاَّ الصَّابِرُونَ** ﴾ (القصص:٧٩-٨٠).

هذا.. وبعد أن اطلعنا على طائفة عطرة من الأحاديث النبوية المشرفة، وتبين لنا – في هذا المبحث الممتع – مدى أثر إشارات الرسول ﷺ في العقائد والأخلاق، والدعوة والإرشاد.. نكون بذلك قد وصلنا إلى نهاية البحث، ولم يبقَ إلا ذكر أهم النتائج في الخاتمة ..

---

[146] القصص في الحديث النبوي للدكتور محمد بن الحسن الزير: ص١٤٣.

[147] فتح الباري: ٥٥٨/٦.

الخاتمة

بعد أن انتهيتُ – بفضل الله ﷻ ونعمته – من عرض موضوعات البحث وقضاياه؛ أرى أنه من الأهمية بمكان التنبيه على أهم نتائجه على النحو التالي:

(١) المقصود بإشارات الرسول ﷺ: تحريك اليد كلها أو بعض أصابعها حركة مقصودة، أو تحريك ما يتصل بها من عصا وحصى وسيف ونحو ذلك، أو الإيماء بالرأس أو بأي عضو من أعضاء البدن؛ إذا كان لا يخل بالمروءة، أو الرسم والتخطيط على الأرض بما يمسكه بيده الشريفة ﷺ.

(٢) يرى جمهور الأصوليين أن السنة النبوية المشرفة تنقسم إلى أقوال الرسول ﷺ وأفعاله وتقريراته، وأن إشاراته ﷺ داخلة في أفعاله وليست قسمًا مستقلاً؛ إلا أنها أفعال غير صريحة بحيث تحتاج إلى مزيد فقهٍ وإعمالٍ للعقل لمعرفة المراد منها.

(٣) تتنوع إشارات الرسول ﷺ بالنسبة إلى أقسام السنة إلى: إشارات مقارنة لأقواله ﷺ، أو مقارنة لأفعاله الصريحة، أو مقارنة لتقريراته، أو مجردة عن هذه الأقسام الثلاثة.

(٤) تأتي إشارات الرسول ﷺ - عند بيان الأحكام – مؤكدة لأقواله، أو مفسرة لها، أو مؤسسة حكمًا جديدًا لا يُستفاد إلا منها.

(٥) يُرجَّح القول الصريح على الإشارة عند التعارض مطلقًا، وإذا كان يحتمل تأويلاً تُرجَّح الإشارة عليه؛ إذا كانت واضحة ومعيَّنة المراد منها من غير لبس.

(٦) يُمتنع في حق الرسول ﷺ الإشارة بالعين والحاجب لمشابهتها للخيانة؛ لأن فيها إظهارًا لخلاف ما في الباطن، كما أن فيها إخلالاً بالمروءة.

(٧) لإشارات الرسول ﷺ أثر بارز في إظهار معجزاته وأعلام نبوته، والدلالة على التوحيد، ووصف الغيبيات؛ مثل: تفريق السحاب بإشارة الأصابع، وتحريك الشجر بإيماء الرأس، والدلالة على التوحيد برفع السبابة، وبيان قرب الساعة من بعثته ﷺ برفع السبابة والوسطى واقترانهما، ووصف أهوال يوم القيامة وإلجام العرق لبعض الناس بالإشارة باليد إلى الفم، وغير ذلك.

(٨) وكذلك لإشارات الرسول ﷺ أثر كبير في بيان الأخلاق الحسنة، والآداب الرفيعة، والترغيب في الزهد وفضائل الأعمال، والترهيب من الأخلاق الذميمة، والنصح والإرشاد بطريقة وعظية مؤثرة.

(٩) يكثر الرسول ﷺ من استخدام وسائل إشارية متنوعة عند الوعظ والتعليم والإرشاد؛ مثل: توجيه اليد كلها إلى الصدر، أو رفع بعض الأصابع والتفريج بينها قليلاً، أو الرسم والتخطيط والإشارة إلى كل خط عند بيانه وتوضيحه، أو رمي الحصى والإشارة إليه، أو وضع السبابة في الفم حكاية لمص الرضيع.

(١٠) أرى أن الثمرة العظمى من هذا البحث هي: أن إشارات الرسول ﷺ تُعد دليلا من أقوى الأدلة على عظمته ﷺ وعلو شأنه، وسمة بارزةً من سمات صدقه ورهافة حسه؛ بل لا أكون مبالغًا لو اعتبرتُها عَلَمًا من أعلام نبوته ﷺ.

وأخيرًا .. أرجو أن يكون هذا البحث قد أتى بجديد، وفتح أبوابًا لخدمة العلوم الإسلامية عمومًا، وسنة الحبيب المصطفى ﷺ خصوصًا، وإثرائها بمزيدٍ من الدراسات النافعة المثمرة.

هذا .. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

* إحكام الأحكام شرح عمدة الأحكام، للإمام تقي الدين ابن دقيق العيد (٧٠٢هـ)، أملاه على الوزير عماد الدين الحلبي (٦٩٩هـ)، تحقيق أحمد شاكر، دار الجيل، بيروت، ط٣، بدون تاريخ.

* الإحكام في أصول الأحكام، تأليف سيف الدين علي بن محمد الآمدي (٦٣٢ هـ)، علق عليه الشيخ عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط ١، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

* الإحكام في أصول الأحكام، تأليف أبو محمد علي بن أحمد بن حزم الظاهري (٤٥٦ هـ)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ؛١٩٣٨م.

* إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، تأليف محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق، ط٢، ١٤٠٥هـ؛١٩٨٥م.

* أساس البلاغة، تأليف جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨ هـ)، تحقيق أ.عبد الرحيم محمود، بدون تاريخ.

* أسد الغابة في معرفة الصحابة، تأليف عز الدين أبي الحسن علي بن الأثير (٦٣٠هـ)، تحقيق محمد إبراهيم البنا وغيره، دار الشعب، القاهرة،١٣٩٠هـ؛١٩٧٠م.

* الأشباه والنظائر، تأليف جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ؛١٩٨٣م.

* الإصابة في تمييز الصحابة، تأليف الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، تحقيق عادل عبد الموجود وعلي معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ؛١٩٩٥م.

* أفعال الرسول ﷺ ودلالتها على الأحكام الشرعية، تأليف د. محمد سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، ط٦، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

* إكمال المعلم بفوائد مسلم، للإمام الحافظ أبي الفضل عياض بن موسى المالكي (٥٤٤هـ)، تحقيق د. يحيى إسماعيل، دار الوفاء، المنصورة، ط٣، ١٤٢٦هـ؛ ٢٠٠٥م.

* الأم ، تأليف الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس الشافعي (٢٠٤هـ)، خرج أحاديثه محمود مدرجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ؛١٩٩٣م.

* البحر المحيط، تأليف الإمام بدر الدين بن محمد بهادر الزركشي الشافعي (٧٩٤هـ)، تحقيق لجنة من علماء الأزهر، دار الكتبي، القاهرة، ط٣، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٥م.

* بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، تأليف علاء الدين أبي بكر بن مسعود الكاساني الحنفي (٥٨٧هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.

* بداية المجتهد ونهاية المقتصد، تأليف محمد بن أحمد بن رشد الحفيد (٥٩٥هـ)، تحقيق محمد صبحي حلاق، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ومكتبة العلم، بجدة، ط١، ١٤١٥هـ.

* تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي، تأليف الحافظ أبي العُلا محمد عبد الرحمن المباركفوري (١٣٣٥هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ؛١٩٩٠م.

* التصوير الفني في الحديث النبوي، تأليف د. محمد بن لطفي الصبَّاغ، المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق، ط١، ١٤٠٣هـ؛١٩٨٣م.

* تفسير ابن كثير، تأليف عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقي (٧٧٤هـ)، دار الفكر، بيروت، سنة ١٤٢٢هـ؛٢٠٠٢م.

* الجامع لأحكام القرآن، تأليف أبي عبد الله محمد بن أحمد القرطبي (٦٧١هـ)، تحقيق عبد الرازق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت،١٤٢٧هـ؛٢٠٠٦م.

* جمع الجوامع، تأليف تاج الدين عبد الوهّاب بن علي السبكي (٧٧١هـ)،(ومعه شرح المحلى)، ضبطه محمد عبد القادر شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

* حاشية العلامة البناني على شرح المحلى على جمع الجوامع لابن السبكي، تأليف عبد الرحمن ابن جاد الله البناني (١١٩٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

* حجية السنة، تأليف الشيخ عبد الغني عبد الخالق، المعهد العالمي للفكر الإسلامي (سلسلة قضايا الفكر الإسلامي١) بواشنطن، تصوير دار القرآن الكريم، بيروت، ط١٤٠٧،١هـ؛١٩٨٦م.

* الخرشي على مختصر خليل وبهامشه حاشية علي العدوي، تأليف أبو عبد الله محمد الخرشي، تصوير دار الفكر للطباعة والنشر، المطبعة الأميرية، بولاق، ط٢، سنة ١٣١٧هـ.

* الدرّ المنثور في التفسير المأثور، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (٩١١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ؛٢٠٠٠م.

* روضة الناظر وجنة المناظر في أصول الفقه، تأليف موفق الدين أبي محمد عبد الله بن قدامة (٦٢٠هـ)، ضبطه د. محمود حامد عثمان، دار الزاحم، الرياض، ط١، ١٤٢٥هـ؛ ٢٠٠٤م.

* زاد المسير في علم التفسير، تأليف أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي (٥٩٧هـ)، تحقيق محمد بن عبد الرحمن، وخرج أحاديثه السعيد بن بسيوني زغلول، دار الفكر، بيروت، ط١، سنة ١٤٠٧هـ؛ ١٩٨٧م.

* سلسلة الأحاديث الصحيحة، تأليف الشيخ محمد ناصر الدين الألباني، مكتبة المعارف، الرياض، ١٤١٥هـ؛١٩٩٥م.

* سنن الترمذي (الجامع الصحيح)، للإمام أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي(٢٧٩هـ)، تحقيق الشيخ أحمد محمد شاكر وكمل تحقيقه آخرون، دار الحديث، القاهرة، بدون تاريخ.

* سنن الدارمي، للإمام عبد الله بن عبد الرحمن الدارمي (٢٥٥هـ)، طبع بعناية محمد أحمد دهمان، دار الكتب العلمية، دار إحياء السنة النبوية، بدون تاريخ.

* سنن أبي داود، للإمام أبي داود سليمان بن الأشعث السجستاني (٢٧٥هـ)، راجعه وضبط أحاديثه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، تصوير مكتبة عباس الباز، مكة المكرمة، بدون تاريخ.

* سنن ابن ماجه، للإمام أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني (٢٧٥هـ)، تحقيق وترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، سنة ١٤١٤هـ؛ ١٩٩٤م.

* سنن النسائي، للإمام أحمد بن شعيب النسائي (٣٠٣هـ)، بشرح السيوطي وحاشية السندي، دار المعرفة، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ؛ ١٩٩٤م.

* السيرة النبوية، تأليف أبي محمد عبد الملك بن هشام (٢١٣هـ)، تحقيق جمال ثابت ومحمد محمود وسيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ؛١٩٩٦م.

* شرح صحيح مسلم، تأليف الإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي (٦٧٦هـ)، تحقيق عاصم الصباطي وحازم محمد وعماد عامر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ؛ ١٩٩٤م.

* شرح العضد على مختصر المنتهى الأصولي لابن الحاجب (جمال الدين عثمان بن عمر المالكي (٦٤٦هـ))، وشارحه عضد الملة والدين عبد الرحمن بن أحمد الإيجي (٧٥٦هـ)، ضبطه فادي نصيف وطارق يحيى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ؛ ٢٠٠٠م.

* شرح الكوكب المنير، تأليف تقي الدين محمد بن أحمد الفتوحي الحنبلي (٩٧٢هـ)، تحقيق د. محمد الزحيلي ود. نزيه حماد، مكتبة العبيكان، الرياض،١٤١٣هـ؛١٩٩٣م.

* شرح المحلى على جمع الجوامع لابن السبكي، تأليف جلال الدين محمد بن أحمد المحلي (٨٦٤هـ)، ضبطه محمد عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٧هـ؛ ٢٠٠٦م.

* شرح مختصر الروضة، تأليف نجم الدين سليمان بن عبد القوي الطوفي (٧١٦هـ)، تحقيق د. عبد الله التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٤، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٣م.

* الشفا بتعريف حقوق المصطفى ﷺ، تأليف القاضي عياض المالكي (٥٤٤هـ)، إشراف مصطفى العدوي، وتحقيق محمد العلأوي، دار ابن رجب، المنصورة، ط١، ١٤٢٣هـ؛ ٢٠٠٣م.

* الصارم المسلول على شاتم الرسول ﷺ، تأليف شيخ الإسلام ابن تيمية (٧٢٨هـ)، تحقيق الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.

* الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تأليف إسماعيل بن حمّاد الجوهري (٣٩٣هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م.

* صحيح البخاري (بشرح فتح الباري)، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (٢٥٦هـ)، تحقيق محب الدين الخطيب، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، راجعه وأشرف على طبعه قصي محب الدين الخطيب، قرأ أصله عبد العزيز بن باز، المكتبة السلفية، تصوير مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٣، ١٤٠٧هـ.

* صحيح مسلم (بشرح النووي)، للإمام مسلم بن الحجاج النيسابوري (٢٦١هـ)، (نفس ترقيم أ. محمد فؤاد عبد الباقي)، تحقيق عاصم الصبابطي وحازم محمد وعماد عامر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ؛ ١٩٩٤م.

* عمدة القاري شرح صحيح البخاري، تأليف بدر الدين محمود العيني الحنفي (٨٥٥هـ)، ضبطه عبد الله محمود ومحمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ؛ ٢٠٠١م.

* عون المعبود شرح سنن أبي داود، تأليف أبي الطيب محمد شمس الحق العظيم آبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤١٥هـ؛ ١٩٩٥م.

* فتح الباري شرح صحيح البخاري، تأليف الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، تحقيق وإخراج محب الدين الخطيب، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، قرأ أصله عبد العزيز بن باز، راجعه وأشرف على طبعه

قصي محب الدين الخطيب، المكتبة السلفية، تصوير مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٣، ١٤٠٧هـ.

* القاموس المحيط، تأليف مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (٨١٧هـ)، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ؛ ١٩٩٧م.

* القصص في الحديث النبوي.. دراسة فنية وموضوعية، تأليف د. محمد بن حسن الزير، الرياض، ط٣، ١٤٠٥هـ؛١٩٨٥م.

* الكاشف عن المحصول في علم الأصول،تأليف أبي عبد الله محمد بن عبّاد العجلي الأصفهاني، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، وقدم له الدكتور محمد عبد الرحمن مندور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ؛١٩٩٨م.

* كتاب الأربعين في أصول الدين، تأليف فخر الدين الرازي (٦٠٦هـ)، تحقيق د. أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤٢٤هـ؛ ٢٠٠٤م.

* الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تأليف أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (٥٣٨هـ)، ضبطه يوسف الحمّادي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، بدون تاريخ.

* كشاف القناع عن متن الإقناع، تأليف منصور بن يونس البهوتي (١٠٥١هـ)، مكتبة نزار الباز، مكة المكرمة، ط١، ١٤١٧هـ؛١٩٩٦م.

* لسان العرب، تأليف ابن منظور محمد بن مكرَّم بن علي الأنصاري (٧١١هـ)، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٦م.

* مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، تأليف الحافظ نور الدين علي بن أبي بكر الهيثمي (٨٠٧هـ)، بتحرير الحافظين العراقي وابن حجر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٨هـ؛١٩٨٨م.

* المجموع شرح المهذب للشيرازي، تأليف الإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي (٦٧٦هـ)، تحقيق الشيخ محمد نجيب المطيعي، دار إحياء التراث العربي، طبعة جديدة، سنة ١٤١٥هـ؛١٩٩٥م.

* المحصول في علم أصول الفقه، تأليف الإمام فخر الدين محمد بن عمر الرازي(٦٠٦هـ)، تحقيق د. طه جابر العلواني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٤١٨هـ؛ ١٩٩٧م.

* المحلى بالآثار، تأليف أبو محمد علي بن أحمد بن حزم الظاهري (٤٣٠هـ)، تحقيق الدكتور عبد الغفار البنداري، تاريخ مقدمة المحقق ١٤٠٥هـ؛١٩٨٤م، دار الفكر، بيروت، بدون تاريخ.

* المستدرك على الصحيحين، للحافظ أبي عبد الله الحاكم النيسابوري(٤٠٥هـ)، وبذيله التلخيص للحافظ الذهبي، إشراف يوسف عبد الرحمن المرعشلي، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ.

* المسند، للإمام أحمد بن محمد بن حنبل (٢٤١هـ)، حقق بعضه الشيخ أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ؛ ١٩٩٥م.

* معالم السنن شرح سنن أبي داود، تأليف الإمام أبي سليمان حمد بن محمد الخطابي (٣٨٨هـ)، رقم أحاديثه عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٦هـ؛١٩٩٦م.

* معجم مقاييس اللغة، تأليف أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (٣٩٥هـ)، تحقيق أ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٢هـ؛ ١٩٨١م.

* معونة أولي النهى شرح المنتهى، تأليف تقي الدين محمد بن أحمد الفتوحي الحنبلي (٩٧٢هـ)، تحقيق د. عبد الملك بن دهيش، دار خضر، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ؛١٩٩٥م.

* المغني، تأليف موفق الدين أبي محمد عبد الله بن أحمد بن قدامة المقدسي الحنبلي (٦٢٠هـ)، تحقيق د. عبد الله التركي ود. عبد الفتاح الحلو، دار هجر، القاهرة، ط٢، ١٤١٢هـ؛١٩٩٢م.

* نفائس الأصول في شرح المحصول، تأليف شهاب الدين أحمد بن إدريس القرافي (٦٨٤هـ)، تحقيق محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ؛ ٢٠٠٠م

* نهاية الوصول في دراية الأصول، تأليف الشيخ صفي الدين محمد بن عبد الرحيم الأرموي الهندي(٧١٥هـ)، تحقيق د صالح بن سليمان اليوسف ود سعد بن سالم السويح، المكتبة التجارية، مكة المكرمة، ط١، ١٤١٦هـ؛١٩٩٦م.

* النهاية في غريب الحديث والأثر، تأليف أبي السعادات المبارك بن محمد الجرري بن الأثير(٦٠٦هـ)، تحقيق د. طاهر الزاوي ود. محمود الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، تاريخ مقدمة المحققين ١٣٨٣هـ؛ ١٩٦٣م، أما الطبعة فبدون تاريخ

تجديد الخطاب الديني .. نظرة نقدية (نقد الخطاب الديني لنصر أبو زيد نموذجًا)

د/سماح صلاح الدين شلبي (*)

تمهيد

منذ نشأة الإسلام وهو يتعرض لهجمات شرسة ويواجه المؤامرات والدسائس من قبل أعدائه الذين يهدفون إلى القضاء عليه، فقد كرهوا وسئموا الحياة في ظل طهارته .

فقد حاول الأعداء معرفة أساس قوته لتسهل عليهم محاربته لإفناء أو إضعاف أساس تلك القوة، فوجدوا أنها التمسك بالدين الصحيح كما خاطبنا به الله سبحانه وتعالى . ومن هنا عملوا على القضاء على الدين الإسلامي ولكنهم عجزوا عن ذلك ولم يستطيعوا أن يقفوا أمام المسلمين بكل وسائل القوة المتاحة .

فالصراع بين الحق والباطل قديم قدم بداية الخلق، وجنود الباطل من الإنس والجن كانوا ولا يزالون عبر التاريخ يرمون الإسلام وأهله عن قوس واحدة محاولين مرة تلو مرة، وكرة بعد كرة إجبار المسلمين للخضوع لهم أو التنازل عن مبادئهم وقيمهم الشرعية .

لكن أعداء الإنسانية والإسلام - اليهود - أوحت إليهم شياطينهم بتفريغ الدين من مقومات قوته وحتى عن طريق من ينتسبون إلى الإسلام فلا بأس أن يكون الإنسان متأسلمًا ظاهرًا، يهوديًا منافقًا باطنًا . وعلموا أن أساس القوة في الإسلام بعد التمسك بالدين هي طهارة المجتمع المسلم .

(*)مدرس بقسم الدراسات الإسلامية بقسم اللغة العربية - كلية البنات ، جامعة عين شمس .

وبدأ ذلك منذ عصر الرسول ﷺ حينما استخدموا المنافقين في إحداث شائعة كانت كفيلة بزلزلة كيان المجتمع المسلم لولا لطف الله سبحانه وتعالى . وهي حادثة الإفك التي تناولتها سورة النور في ست عشرة آية [1]، ومن يومها وقد أدرك اليهود بتدبيرهم السيء وفطرتهم الفاسدة أن أفضل وسيلة للقضاء على قوة المجتمع المسلم وهيبته هي نشر الفساد الأخلاقي فيه، فكانت طرقهم المعروفة والمنصوص عليها صراحة في توراتهم المحرفة وبروتوكولاتهم وما نشأ حول التوراة من تفسيرات بشرية أصبح لها التقدم على ما في التوراة كالمشناة والجمارة والتلمود [2].

---

(١) من أول قوله تعالى " إن الذين جاءوا بالإفك" ... إلى قوله "أولئك مبرءون مما يقولون لهم مغفرة ورزق كريم" .

(٢) المشناة : مشتقة من الفعل "شانا" العبري بمعنى "يثني" والفعل الآرامي "تانا" بمعنى "يدرس"، وهو كتاب يتضمن مجموعة من الشرائع اليهودية التي جمعها التنائيون (معلمو الشريعة) على مدى ستة أجيال (١٠-٢٢٠)ميلادية، وتعد المشناة من مصادر الشريعة الأساسية وتأتي في المقام الثاني بعد العهد القديم وقد دونت كنتيجة لتراكم فتاوي الحاخامات اليهود، وبدأ تصنيفها على يد الحاخام هليل ثم عقيبا ثم مائير . والذي قيدها كتابة في وضعها الحالي هو الحاخام يهودا هاناش . والمشناة أطول من العهد القديم وتنقسم إلى ستة أقسام : (١) كتاب "زراعيم" : أي البذر والإنتاج الزراعي ويعني بها وبنصيب الحاخام من الثمار والمحصول . (٢) كتاب موعد : أي العيد ويعني بالأعياد والسبت والأحكام الخاصة بها . (٣) كتاب "ناشيم" : أي النساء ويعني بأحكام الزواج والطلاق. (٤) كتاب "نزيقين" أي الأضرار ويتناول البيع والربا وأحكام المفقودات والغش والاحتيال، وعصر المسيح ومحاكمته وصلبه. (٥) كتاب "قداشيم" : أي المقدسات ويهتم بالشرائع الخاصة بالطقس القرباني وخدمة الهيكل. (٦)كتاب "طهاوات" : أي الطهارة ويتناول أحكام الطهارة والنجاسة .

الجمارة : هي كلمة آرامية تعني إكمال أو دراسة، وهي عبارة عن الشروح التي وضعها الحاخامات على المشناة . وتوجد جماراتان واحدة فلسطينية والأخرى بابلية . ولغة الجماراتين هي الآرامية .

التلمود : مشتقة من "لوميد" العبرية التي تعني "دراسة" وهي شبيهة بكلمة "تلميذ" بالعربية . والتلمود أحد الكتب اليهودية الدينية . وهو موسوعة تتضمن الدين والشريعة والتأملات الميتافيزيقية والتاريخ والأدب والعلوم الطبيعية وفلاحة البساتين والصناعة والمهن والتجارة والربا وقوانين الملكية والرق والميراث و .. كل دقائق الحياة . وبدأ تدوين التلمود في بداية العصر المسيحي في القرن الخامس الميلادي (ويقال الثاني عشر) واستغرق تأليفه خمسمائة عام . وهناك تلمودان البابلي والفلسطيني (الأورشليمي) وكلاهما يتكون من المشناة والجمارة، والمشناة ثابتة في الإثنين ووجه الاختلاف في الجمارة. والتلمود البابلي أشمل وأكمل من التلمود الفلسطيني لأن الجمارة فيه أشمل وأعم، والتلمود البابلي هو الأكثر تداولاً .

والتلمود مليء بأفكار ساذجة وبدائية عن الله حيث يحتوي مثلاً عن أن خلافاً وقع بين الله.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك :

يقول أحد خاماتهم : شعبنا شعب محافظ مؤمن متدين ولكن علينا أن نشجع الانحلال في المجتمعات غير اليهودية فيعم الفساد والكفر فتضعف الروابط المتينة التي تعتبر أهم مقومات الشعوب فيسهل علينا السيطرة عليها وتوجيهها كيفما نريد ... وسنجل رجال الأديان الأخرى باستهزاءاتنا وتهجمنا عليهم أضحوكة أولاً ثم نجعلهم مكروهين وسنجعل أديانهم مهزلة (٣).

ويجب ألا ننسى بأننا نحن الماسونيين أعداء للأديان وعلينا ألا نألو جهدنا في القضاء على مظاهرها (٤).

ومن هنا نجد أن أخطر ما جاء في الأيديولجية اليهودية التلمودية هو الدعوة إلى هدم الأخلاق والدين والدعوة إلى الإباحية، وهذا ما خططت له بروتوكولات حكماء صهيون (وقد نشرنا بين الشعوب أدبًا مريضًا قذراً تغثى له النفوس، يساعد على هدم الأسرة وتدمير جميع المقومات الأخلاقية للمجتمعات المعادية لنا وسنستمر في الترويج لهذا الأدب، وتشجيعه حتى بعد فترة قصيرة من الاعتراف بحكمنا)(٥).

بهذا الأدب تنطلق الدعوة إلى الإباحية المطلقة وتدمير الأخلاق والمجتمع، ولا ريب

وعلماء اليهود حول أمر ما، وبعد جدال تقرر إحالة الخلاف لأحد الحامات الذي حكم بخطأ الخالق، مما اضطر الخالق للاعتراف بخطئه . وأيضًا يذكر التلمود أن الله يستشير بعض الحاخامات على الأرض في أي معضلة تصادفه ويتعذر عليه حلها . ويبلغ عدد صفحات التلمود حوالي ستة آلاف صفحة في كل منها حوالي أربعمائة كلمة .

انظر موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصيهونية تأليف وإشراف د. عبد الوهاب محمد المسيري بالإشتراك مع سوسن حسن، مركز الأهرام للدراسات السياسية والإستراتيجية، إصدار عام ١٩٧٥ صفحات : ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥١، ٣٦٥، ٣٦٦ .

(٣) انظر الماسونية ذلك العالم المجهول ، صابر طعيمة ، دار الجيل، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ . ص ١٨٠، ١٨١ .

(٤) السابق ص ١٨٣ .

(٥) انظر بروتوكولات حكماء صهيون - البروتوكول رقم ١٤ - الأستاذ عباس محمود العقاد سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠ م ، ط ٥ . وانظر الماسونية ذلك العالم المجهول ص ١٨٩ .

أن هذا هو السبيل للقضاء على صناعة الأمة وتدميرها، إنهم يجدون في هذا التهديم الاجتماعي قوة فاعلة أكثر من التهديم الأيديولوجي الذي يروجون له في الحركات الفلسفية والاقتصادية والعلمية التي يطلقونها بتوقيت معين [٦].

يقول "وليم كار" في كتابه "أحجار على رقعة الشطرنج" : (إن المخطط هو تدمير جميع حكومات وأديان العالم ويتم الوصول إلى هنا عن طريق تقسيم الجوييم [٧] إلى معسكرات متنابذة تتصارع إلى الأبد حول عدد من المشاكل التي تتولد دونما توقف، مشاكل اقتصادية وسياسية وعنصرية واجتماعية . ويجرى تدبير حادث في كل مرة يكون من شأنه أن ينقض هذه المعسكرات بعضها بعضًا فيحطمون الحكومات الوطنية والقواعد الدينية، ويتم ذلك بالرشوة والمال والجنس والسيطرة على الصحافة والإعلام) [٨].

وعلى مدى تلك العصور لم تنقطع هذه المكائد التي تدبر في الخفاء للنيل من الإسلام، إلا أنه في الآونة الأخيرة أخذ الأعداء وشياطين الإنس من غير المسلمين حتى من المسلمين اسمًا يسفرون عن وجوههم ويعلنون بصراحة بغضهم وحربهم . وأضحى الإسلام أسيراً بين مكر أعدائه وتخاذل أبنائه .

وصدق القائل :

فأتعس خلق الله في الذل أمة لها من بين أبنائها لأعدائها جند

فكان من وسائلهم إحداث فتنة في العالم المسلم، فهم يتعمدون إثارة مشكلة قد تبدو بعيداً عما سبق، ولكنها لب ما سبق وهي "تجديد الخطاب الديني" . فقد اجتهد

(٦) انظر المخططات التلمودية اليهودية الصهيونية – أنور الجندي – دار الاعتصام عام ١٩٧٧، ص ١٧١

(٧) غير اليهود .

(٨) أحجار على رقعة الشطرنج وليم كار، ص ٢٧ ترجمة سعيد جزائرلي، دار النفائس، ٢٠٠١، وانظر المخططات التلمودية الصهيونية – أنور الجندي – دار الاعتصام عام ١٩٧٧ ، ص ٢١٨

كثيرون حول تحديث أو تجديد الخطاب الديني خروجًا بالإسلام والمسلمين من دائرة التفكك والتقوقع والسطحية والتخلف والجمود والإرهاب على - حد قولهم - . وتلك مسألة - كما سيتضح إن شاء الله - لا صلة لها بالدين بل هي ثمرة كل ما فعله اليهود من إبعاد للمجتمع المسلم عن الدين .

لأن الخطاب الديني هو الصادر عن الله سبحانه وتعالى في كتابه الكريم أو بلاغًا عنه بسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم . فالدين ينسب إلى الله وهو "وضع إلهي سائق ذوي العقول إلى الفوز في الدنيا والسعادة في الآخرة" (٩) .

إما إذا كان المراد خطاب الدعاة المبلغين تعاليم الله ورسوله إلى الناس، فلا يصح أن يضاف إلى الدين لأنه إذا كان متفقًا مع صحيح الدين فهو توضيح للخطاب الديني بالمعنى السابق، وليس خطابًا دينيًا .وإن انحرف عنه في الطريقة، بمعنى أنه نحا نحو الشدة والعنف والغلظة ولي الحقائق، فقد انحرف أصحابه عما ورد صريحًا في كتاب الله تعالى أساس الخطاب الديني في قوله سبحانه وتعالى : ﴿ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ﴾ (١٠) ، وقوله تقدست أسماؤه : ﴿وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّوا۟ مِنْ حَوْلِكَ﴾ (١١) .

وإن كانت المخالفة للدين ناتجة عن اجتهاد فلا تعد في الحقيقة مخالفة ولا إثم على صاحبها ، لكنها أيضًا لا تضاف إلى الدين مصداقًا لقوله ﷺ "إذا حكم الحاكم واجتهد فله أجران، وإن أخطأ فله أجر"(١٢) .

---

(٩) انظر محيط المحيط - للمعلم بطرس البستاني - مادة (د ي ن) مؤسسة جواد - بيروت .

(١٠) سورة النحل ، آية ١٢٥ .

(١١) سورة آل عمران، آية ١٥٩ .

(١٢) رواه البخاري في صحيحه (٧٣٥٢) كتاب الاعتصام بالسنة، باب أجر الحاكم إذا اجتهد، صحيح مسلم (١٧١٦) كتاب الأقضية باب بيان أجر الحاكم .

وكان عبد الله بن مسعود رضي الله عنه يعقب على ما يفتي به ويقول "إن كان صوابًا فمن الله، وإن كان خطأ فمني ومن الشيطان" (١٣).

وفي كل الأحوال لا يقال عن خطاب الدعاة أنه خطاب ديني ، إذاً فالمقصود - كما سيتضح إن شاء الله وكما هو معلوم لأهل العلم - هو تجديد القرآن والسنة لأنهما هما الخطاب الديني . ولم يصرح أعداء الإسلام بذلك وإن سربوا في بعض مؤتمراتهم وكتاباتهم وما الحديث عن "الفرقان الحق" ببعيد . (١٤).

---

(١٣) رواه البيهقي في سننه ، كتاب التصادق .

(١٤) لقد رصد التاريخ لنا أسماء مثل "مسيلمة الكذاب" و "الأسود العنسي" و "سجاح" ممن ادعو النبوة وحاولوا محاكاة القرآن، فلم ينجح من هؤلاء ولا ممن جاء بعدهم. ونجد اليوم بعض الجهات التبشيرية المتعاونة مع الصهاينة وبمباركة أمريكية تحاول محاكاة نسق القرآن الكريم، وأطلت علينا بالفرقان الحق . وهو عبارة عن مجموعة من السور الملفقة الركيكة في الأسلوب والصياغة تنضح كلها بالإقذاع والفحش وتفيض بالاتهامات البذيئة للرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، وتحاول تسفيه كل ما جاء به الإسلام من توحيد ونعيم أخروي وصلاة وصيام وحج وجهاد وطهارة وتشريع . وتزعم أن كتاب الله إنما هو وحي شيطان إلى شيطان، وتمجد عقيدة التثليث وتداعب اليهود من طرف خفي . ويكشف د. إبراهيم عوض الأستاذ بكلية الآداب بجامعة عين شمس عن الأهداف التي يسعى إليها مروجو القرآن المزيف، فيعرض نماذج من هذا الفرقان الأمريكي الصهيوني تطفح بالعداء السافر والأسلوب القذر في الحديث عن الإسلام والمسلمين .
فتحت عنوان سورة الأنبياء يقولوا : "بسم الأب الكلمة الروح الإله الواحد * يا أيها الذين كفروا من عبادنا الضالين إنكم لتقولون قولاً لغواً ما كان شعراً ولا نثراً ولا قولاً سديداً (يقصدون القرآن الكريم) إن هو إلا لغو مردد ترديداً . وأيضًا : (وحذرنا عبادنا المؤمنون من الرسل الأفاكين (يقصدون سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم) فهل يجني من الشوك العنب أو من الحسك التين؛ أقوال يرتعد منها عبادنا المؤمنون هلعًا من التقتيل ونفوراً من الغزو وأنفًا من جنة الزنا والفجور وما السلام كالقتال وليس من يلقى أخاه بغصن الزيتون كمن يشرع عليه سيفًا فيقتله ذلك إنه من الكافرين " . هذه نماذج توضع بجانب شقيقاتها مما قاله "مسيلمة الكذاب" : و "الحمام واليمام * * والصرد الصوام * ليبلغن ملكنا العراق والشام" . هذه نماذج من الفشل في تقليد كلام رب العالمين، فصدق الله العظيم إذ يقول : "قد بدت البغضاء من أفواههم وما تخفي صدورهم أكبر" سورة آل عمران ، الآية ١١٨ .
فحتى الكفار حينما سمعوا القرآن الكريم، قال أحدهم : "إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أسفله لمغدق وإن أعلاه لمثمر وإنه يعلو ولا يعلى عليه" . =

مفهوم الخطاب الديني

أولاً "الخطاب" في اللغة

تدور المادة (خ ط ب) حول معنى شيء مرغوب فيه يراد إيصاله إلى قوم يحبهم الخاطب أو الخطيب أو المخاطب والثلاثة تطلق على من يريد توصيل المرغوب فيه إلى المحبوبين .

فيقال خطب المرأة يخطبها خطبًا وخطبة دعاها إلى التزوج فهو راغب في زواجها محب لها وأوصل إليها ما رغب فيه ولذلك عرفت الخطبة شرعًا بأنها إظهار الرجل الرغبة في التزوج من امرأة معينة غالبًا ، أو إظهار المرأة أو وليها الرغبة في التزوج من رجل معين في غير الغالب (١٥).

ويقال خطب الرجل القوم أي رغب في إيصال موعظة أو نصيحة أو رأي إلى قوم يحب لهم الخير والانضمام إلى ما يعتقده خيراً وصوابًا .

وفصل الخطاب عبارة عن الكلام الذي ليس فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل .

أما هذا البهتان فلا يؤدي إلى هذه الغاية ولا ينسبه أي من اليهود أو النصارى إلى نفسه، فهو كالطفل السفاح الذي لا يجرؤ أحد على نسبته إلى نفسه . ويشير د. إبراهيم عوض إلى أن كلمة الفرقان نفسها مسروقة لأن كتابهم المقدس بعهديه القديم والجديد لم ترد فيه هذه الكلمة ، ويوجه د. إبراهيم عوض لصانعي الفرقان المزيف بعض الأسئلة : فأين النبي الذي نزل عليه هذا الفرقان؟ وما اسمه ؟ ومن أي بلد؟ وإلى أي أسرة ينتمي ؟ وما سيرته ؟ وما أوصافه ؟ وما أخلاقه ؟ وما رأي الناس فيه ؟ وما الذي دار بينه وبين قومه ؟ وما مدى استجابته لهم ؟ . ثم يعقب فيقول : "إن القوم لا يحسنون التدليس .. ومن القضايا المثيرة للازدراء أن هذا الفرقان الأمريكي مكتوب بلغة عربية مسجوعة، وهذا معناه أنه نزل للعرب لأنهم هم الذين يتكلمون العربية . مع أن اليهود يرون أن النبوة لا تكون إلا في بني إسرائيل فليس للعرب فيها إذن نصيب " . اللواء الإسلامي - العدد (٦٦٨) - ١٢ جمادى الآخرة عام ١٤٢٥هـ ، ٢٩ يوليو عام ٢٠٠٤م - صفحة ١١ .

(١٥) انظر محيط المحيط - للمعلم بطرس البستاني - مادة (خ ط ب) . وانظر القاموس المحيط لفيروز أبادي ، مجد الدين يعقوب ، ط الحسينية بمصر ، وانظر المغنى والشرح الكبير لموفق الدين بن قدامى ، وشمس الدين بن قدامى المقدسي ، ٥٢٢/٧، دار الكتاب المصري، أحكام الأسرة المسلمة ، د. صلاح الدين شلبي ص ٢٨ .

قال تعالى : ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾ (١٦)، يقول البيضاوي موضحًا المراد "أي فصل الخصام بتمييز الحق عن الباطل أو الكلام الملخص الذي ينبه المخاطب على المقصود من غير التباس يراعي فيه مظان الفصل والوصل والعطف والاستئناف والإضمار والإظهار والحذف والتكرار ونحوها" (١٧)،

والخطاب مصدر خاطب ويأتي على وزن مخاطبة بمعنى كالمه وراجعه الكلام . ويقال خاطبه في فلان بمعنى سأله في شأنه ومنه في سورة المؤمنون : ﴿وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ ۚ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾ (١٨) ، لأن نوحًا عليه السلام كان قد سأل ربه أن ينجي معه ابنه بعد أن أخبره الله بقوله : ﴿قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ﴾ (١٩) ، ولما طلب نوح من ابنه أن يركب معه وكان من المغرقين، خاطب نوح ربه كما صور لنا القرآن الكريم : ﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُۥ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ٱبْنِى مِنْ أَهْلِى وَإِنَّ وَعْدَكَ ٱلْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ ٱلْحَٰكِمِينَ﴾ (٢٠) ، لكن رد الله عز وجل رد عليه بقوله : ﴿يَٰنُوحُ إِنَّهُۥ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ ۖ إِنَّهُۥ عَمَلٌ غَيْرُ صَٰلِحٍ ۖ فَلَا تَسْـَٔلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ ۖ إِنِّىٓ أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ﴾ (٢١) .

والخطاب بحسب أصل اللغة : توجيه الكلام نحو الغير للإفهام وينطبق على هذا ما ذكر آنفًا من إيصال مرغوب فيه إلى المحبوبين . وقد يعبر به عما يقع به التخاطب أي

(١٦) سورة "ص" ، الآية ٢٠ .

(١٧) أنوار التنزيل وأسرار التأويل المسمى تفسير البيضاوي للإمام ناصر الدين أبو الخير عبد الله بن عمر الشيرازي البيضاوي ص ٦٠١، دار الفكر . بيروت .

(١٨) سورة "المؤمنون" ، الآية ٢٧ .

(١٩) سورة "هود" ، الآية ٤٠ .

(٢٠) سورة "هود" . الآية ٤٥ .

(٢١) سورة "هود" . الآية ٤٦ .

أنه يستعمل للكلام الذي يخاطب الرجل به صاحبه [٢٢] .

وهذا المعنى الأخير - الكلام المخاطب به - هو المراد عند من يطالبون بتجديد الخطاب الديني فهم لا يقصدون تغييراً في المخاطب - بسكر الطاء - وإنما يرومون تغييراً في الكلام المخاطب به .

ثانيًا "الديني" في اللغة

يطلق الدين ويراد به معانٍ عدة، فمن معانيه الجزاء والمكافأة . يقال : "كما تدين تدان" أي كما تجازي تجازَى .

ويطلق الدين على الإسلام ومنه في سورة آل عمران : ﴿إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُ﴾ [٢٣] .

كما يطلق ويراد به الحساب ومنه في سورة الفاتحة : ﴿مَٰلِكِ يَوْمِ ٱلدِّينِ ۝﴾ [٢٤] ، أي يوم الحساب والقهر والغلبة والاستعلاء والسلطان والملك والحكم .

والدين يطلق أيضًا على العادة والشأن . قال الشاعر عن ناقته وهو كثير الأسفار :

تقول إذا درأتُ لها وضيني [٢٥] أهذا دينُه أبداً وديني

والمراد أن هذه عادته وعادتي معه .

فهي معان تدور كلها حول الالتزام بشيء والتمسك به عادة وإلزامًا ولذلك جاء في المعاجم أن الديانة اسم لجميع ما يتعبد لله به وسيأتي توضيح ذلك أكثر في المعنى الاصطلاحي [٢٦] .

فالخطاب الديني لغة هو الرغبة في إيصال شيء مفيد إلى المحبوبين وإلزامهم به

---

(٢٢) انظر مادة (خ ط ب) لسان العرب لابن منظور - المطبعة الحسينية بمصر ، قاموس المحيط للفيروز آبادي، مجد الدين يعقوب - ط الحسينية مصر - محيط المحيط لبطرس البستاني .

(٢٣) سورة آل عمران، الآية ١٩ .

(٢٤) سورة "الفاتحة" ، الآية ٤ .

(٢٥) ما يوضع تحت الرحل ليحمي ظهر الناقة .

(٢٦) انظر محيط المحيط - للمعلم بطرس البستاني - مادة (د ي ن) .

ليكون عادة حسنة يؤدي إتباعها إلى تحقيق المصلحة للمخاطبين .

ثالثًا : المعنى الاصطلاحي للخطاب الديني

أما عن المعنى الاصطلاحي للخطاب الديني فنوجزه كما يلي :

ورد الحديث عن الخطاب عند التعرض لتعريف الحكم الشرعي وذلك عند علماء أصول الفقه .

فالحكم الشرعي كما عرفه الإمام أحمد رضي الله عنه : "خطاب الشرع وقوله"(٢٧)

وعرفه الغزالي بأنه : "خطاب الشرع المتعلق بفعل المكلف" (٢٨) .

وزار بعضهم على الغزالي عبارة "بالاقتضاء أو التخيير أو الوضع(٢٩) .

فالخطاب مصدر خاطب لكن المراد به "المخاطب به" لا معنى المصدر الذي هو توجيه الكلام لمخاطب فهو من إطلاق المصدر على اسم المفعول (٣٠) .

والخطاب عند علماء الأصول خاص بخطاب الله وحده، إذا لا حكم إلا للشارع مصداقًا لقوله تعالى : ﴿إِنِ ٱلْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ﴾ (٣١) .

وقد يكون الخطاب من الشرع صريحًا ومباشرًا بالقرآن الكريم كقوله تعالى :

---

(٢٧) شرح الكوكب المنير المسمى بمختصر التحرير أو المختبر المبتكر شرح المختصر في أصول الفقه - تأليف العلامة الشيخ محمد بن أحمد عبد العزيز الفتوحي الحنبلي المعروف بابن النجار - ت ٩٧٢ هـ - تحقيق د. محمد الزحيلي و د. نزيه حماد - ج ٣٣٣/١ - دار الفكر - دمشق .

(٢٨) المسصفي من أصول الفقه - لأبي حامد الغزالي - ٥٥/١ ، ط ٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م .

(٢٩) انظر فواتح الرحموت شرح مسلم الثبوت - ٥٤/١، ونهاية السول شرح منهاج الوصول للإسنوي - ٣٨/١، وإرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الإصول للشوكاني - صفحة ٦ . مؤسسة الكتب الثقافية - بيروت .

(٣٠) انظر شرح الكوكب المنير ٣٣٤/١ .

(٣١) سورة الأنعام ، الآية ٥٧ ، سورة يوسف ، الآية ٤٠ ، ٦٧ .

﴿وَأَقِيمُوا۟ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُوا۟ ٱلزَّكَوٰةَ﴾ (٣٢).

أو غير مباشر بأن يدل عليه دليل آخر كالسنة والإجماع والقياس وغيرها من مصادر التشريع المعروفة . وهذه الأصول تكشف عن الخطاب فقط (٣٣). فمن الخطاب الشرعي غير المباشر عن طريق السنة قول الرسول ﷺ "استاكوا" (٣٤). وما ورد عن طريق الإجماع : جواز دخول الحمام مع جهل زمن المكث فيه، وقدر الماء المستعمل، والأجر المدفوع (٣٥).

وما ثبت قياسًا : تحريم النبيذ قياسًا على تحريم الخمر لاشتراكهما في على التحريم وهي الإسكار .

ولا بد أن يكون الخطاب متعلقًا بفعل المكلف وبهذا القيد يخرج خمسة أشياء كما ذكر ابن النجار وهي الخطاب المتعلق بذات الله وصفته وفعله وبذات المكلفين والجماد فليست أحكامًا . فما تعلق بذات الله نحو قوله تعالى : ﴿شَهِدَ ٱللَّهُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَـٰهَ إِلَّا

(٣٢) سورة البقرة ، الآية ٤٣ .

(٣٣) انظر فواتح الرحموت (٥٦/١)، عبد العلي محمد بن نظام الدين الأنصاري ، شرح مسلم الثبوت لمحب الدين بن عبد الشكور – المطبعة الأميرية ، بولاق ، ط ١ ، سنة ٣٢٢ هـ . والعضد على مختصر المنتهى لابن الحاجب وحواشيه – المطبعة الأميرية مصر ٢٢١/١، ونهاية السول ومنهاج العقول للبدخشي – مطبعة محمد على صبيح بالأزهر – ٣٩/١ .

(٣٤) هذا طرف من حديث رواه ابن أبي شيبه والطبراني في الأوسط عن سليمان بن صرد مرفوعًا بلفظ "استاكوا، وتنظفوا ، وأوتروا فإن الله عز وجل يحب الوتر " والحديث حسن لغيره ، قال الهيثمي : فيه اسماعيل ابن عمرو البجلي ضعفه أبو حاتم والدارقطني ووثقه ابن حبان، وقد ورد الحديث بألفاظ أخرى . انظر فيض القدير لمحمد عبد الرؤوف المناوي ، ط الحلبي – القاهرة ٤٨٥/١، وكشف الخفا ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، ط حلب – سوريا، للعجلوني ١٢١/١ .

(٣٥) انظر حاشية رد المختار لابن عابدين على الدر المختار : شرح تنوير الإبصار ٥٢/٦ ، ط ٢ ١٣٨٦هـ – ١٩٦٦م – دار الفكر، حاشية الدسوقي لشمس الدين الشيخ محمد عرفة الدسوقي، على الشرح الكبير لأبي البركات سيدنا أحمد الدردير ٤٣/٤، ما بعدها ، دار الفكر .

هُوَ﴾ (٣٦). وما تعلق بصفته نحو قوله تعالى : ﴿ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُ﴾ (٣٧). وما تعلق بفعله نحو قوله تعالى : ﴿ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَيۡءٖ﴾ (٣٨). وما تعلق بذات المكلفين نحو قوله تعالى : ﴿وَلَقَدۡ خَلَقۡنَٰكُمۡ ثُمَّ صَوَّرۡنَٰكُمۡ﴾ (٣٩). وما تعلق بالجماد نحو قوله تعالى : ﴿يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ﴾ (٤٠)، (٤١). والمراد بفعل المكلف الأعم من القول والاعتقاد لتدخل عقائد الدين والنيّات في العبادات . وذكر المكلف بالإفراد ليشمل الحكم الخطاب المتعلق بفعل الواحد كخصائص ﷺ والحكم بشهادة خزيمه وحدة (٤٢)، (٤٣).

فالحكم الشرعي عند علماء الأصول منظور فيه إلى مصدره وهو الله تعالى، فالخطاب صفة له سبحانه وتعالى ، ولذلك قالوا - كما رأينا - الحكم خطاب الله أو خطاب الشرع بينما نظر الفقهاء إلى الحكم باعتبار متعلق الخطاب وهو فعل المكلف . فقال : إن الحكم مدلول الخطاب وأثره . فقوله تعالى ﴿وأقيموا الصلاة﴾ إيجاب عند الأصوليين وجوب عند الفقهاء لأن الوجوب هو مدلول الخطاب (٤٤). وقد يعرف الفقهاء الحكم كوصف لفعل المكلف الذي طلب الشارع فعله فيكون مسمى الحكم "الواجب"

---

(٣٦) سورة آل عمران ، الآية ١٨ .

(٣٧) سورة آل عمران ، الآية ٢ .

(٣٨) سورة الزمر ، الآية ٦٢ .

(٣٩) سورة الأعراف ، الآية ١١ .

(٤٠) سورة سبأ ، الأية ١٠

(٤١) انظر شرح الكوكب المنير ١/ ٣٣٥/ ٣٣٦ .

(٤٢) هو خزيمة بن ثابت الأنصاري الأوسي من السابقين الأولين للإسلام شهد بدراً وما بعدها واستشهد بصفين سنة ٣٧هـ وقد جعل النبي صلى الله عليه وسلم شهادته شهادة رجلين . انظر سير أعلام النبلاء شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي ، تحقيق شعيب الأرنؤوط ٢/ ٤٨٦، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ٢ . جاء في أبي داود ٣/ ٤١٨، والنسائي ٧/ ٢٦٦، والبيهقي ١٠/ ١٤٦ . قال النبي صلى الله عليه وسلم من شهد له خزيمة فهو حسبه" .

(٤٣) انظر شرح الكوكب المنير ١/ ٣٣٧ .

ومثل ذلك "الحرام" أو "المحرم" (٤٥).

والخطاب قول يفهم منه من سمعه شيئًا مفيداً مطلقًا (٤٦). فذكر القول احتراز عن الإشارات والحركات المفهمة "ويفهم منه" خرج به من لا يفهم كالصغير والمجنون إذ لا يتوجه إليهما الخطاب .

لكن ليس معنى ذلك أن الصغار والمجانين خارجون عن التكليف، إذ أنهم مخاطبون بالقوة لا بالفعل . أي إذا زال الصغر والجنون دخلوا في المخاطبين، ولذلك جاء في تعريف الخطاب عبارة "من سمعه" ليعم المواجهة بالخطاب وغيره .

وذكر مفيداً ليخرج الكلام المهمل الذي لا فائدة فيه .

أما لفظة مطلقًا فليعم الخطاب حالة قصد إفهام السامع وعدمها وبعض العلماء رأوا أنه لابد من قصد الإفهام (٤٧).

فالخطاب في اصطلاح الأصوليين والفقهاء هو الكلام الصادر من الله سبحانه متعلقًا بأفعال المكلفين اقتضاءً أو تخييراً أو وضعًا . فهو خطاب وهو في نفس الوقت ديني لأن الدين في الاصطلاح وضع إلهي سائق ذوي العقول باختيارهم إياه إلى الصلاح في الحال والفلاح في المآل وهذا يشمل العقائد والأعمال .

وهو ينسب إلى الله تعالى فقط ، أما الملة فتنسب إلى الرسول ﷺ والمذهب إلى المجتهد (٤٨). وعلى هذا فلا خطاب دينيًا إلا خطاب الله وكل خطاب غير خطاب الله - ابتداءً من رسل الله صلوات الله عليهم وانتهاءً بخطاب العلماء - كاشف فقط عن

(٤٤) انظر الإحكام في أصول الأحكام - تعليق عبد الرازق عفيفي - المكتب الإسلامي ، بيروت للأمدي ١/ ٩٥، وفواتح الرحموت ١/ ٥٤ .

(٤٥) نهاية السول ١/ ٥٢:٥٥ ، تيسير التحرير لمحمد أمين ، دار الفكر، بيروت، ٢/ ١٣٤، شرح العضد علي ابن الحاجب ١/ ٢٢٥ .

(٤٦) حاشية الجرجاني على العضد ١/ ٢٢١، والإحكام للأمدي ١/ ٢٩٥ .

(٤٧) انظر الإحكام للأمدي ١/ ٩٥ .

خطاب الله تعالى وإن سمي خطابًا دينيًا، فهو من باب المجاز . وقد وضع له الله سبحانه شروطًا ينبغي أن تتبع، أجملتها آيات من القرآن الكريم موجهة إلى رسول الله ﷺ منها قول الله تعالى : ﴿ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ﴾ (٤٩)، وقوله : ﴿وَلَوۡ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلۡقَلۡبِ لَٱنفَضُّواْ مِنۡ حَوۡلِكَۖ﴾ (٥٠). وتوجيهه سبحانه وتعالى موسى وهارون عندما ذهبا إلى فرعون بقوله: ﴿ٱذۡهَبَآ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ إِنَّهُۥ طَغَىٰ ۝ فَقُولَا لَهُۥ قَوۡلٗا لَّيِّنٗا لَّعَلَّهُۥ يَتَذَكَّرُ أَوۡ يَخۡشَىٰ ۝﴾ (٥١).

الخطاب الديني عند المطالبين بتجديده

إن الذين رفعوا هذا الشعار (تجديد الخطاب الديني) ونادوا به وملأوا به الكتب والصفحات من وسائل الإعلام المختلفة يبدو عندهم هذا الخطاب شائهًا غير محدد أو هكذا أرادوا أن لا يحددوا مفهومه حتى لا يتعرضوا لرد مفحم لا يستطيعون الفكاك منه (٥٢). فأحد متولي كبر هذه الدعوة وهو (نصر حامد أبو زيد) عند حديثه عن الخطاب الديني – في كتابه المعنون (نقد الخطاب الديني) تحت الطبعة الثالثة مكتبة المدبولي يوليو ١٩٩٥ – لا يحدد معنى الخطاب الديني الذي ينادي بتجديده وينتقده

(٤٨) انظر التعريفات للشريف محمد بن علي الجرجاني – دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ١٠٥،١٠٦ .

(٤٩) سورة النحل ، الآية ١٢٥ .

(٥٠) سورة آل عمران ، الآية ١٥٩ .

(٥١) سورة طه ، الآيتان ٤٣ ، ٤٤ .

(٥٢) وتلك فكرة يهودية صهيونية حديثة . فعندما يتكلم حكام إسرائيل عن دولتين تعيشان في سلام، يهودية وفلسطينية . لا يضعون أو يصرحون بحدود كلا الدولتين، فيستطيعون الحديث عن الدولتين مع كل ما يرتكبون من جرائم وتعديات دون أن يجد من يريد محاسبتهم شيئًا يرتكن عليه في إنشاء الدولتين . ولعل هذا يؤكد كما سيتضح – إن شاء الله – مدى ارتباط فكرة تجديد الخطاب الديني بالصهيونية اليهودية .

في كتابه هذا . وإنما يبدأ في مقدمته ببيان اتجاهات المد الديني الإسلامي المعبر عنه بالصحوة الإسلامية، فيرى أن هذه الاتجاهات ثلاثة :

الاتجاه الأول : اتجاه المؤسسة الدينية الرسمية للدولة المتمثلة في الأزهر؛ وفي بعض رجال الدين الذين يصنفون عادة في صفوف المعارضة الدينية .

الاتجاه الثاني: هو الاتجاه اليساري السياسي والفكري بالمعنى العام الذي يستوعب الماركسية والاشتراكية والقومية . مع إخراج من ارتدوا على أعقابهم وارتحلوا من اليسار إلى اليمين وحسموا اختياراتهم الفكرية والاجتماعية والسياسية بشكل نهائي وهم الذين عادوا إلى الإسلام الصحيح (٥٣). ويمثل الاتجاه اليساري - كما ذكر أبو زيد - حسن حنفي بشكل عام في مشروعه الموسوعي من : العقيدة إلى الثورة بشكل خاص .

الاتجاه الثالث: هو اتجاه "التنويريين" الذين يطلق عليهم اسم العلمانيين وهؤلاء كما وصفهم هم الرافضوان لمشروعية الإسلام هو الحل . وهو اتجاه - كما ذكر - ينافس في بروزه الاتجاه الأول (اتجاه المؤسسة الدينية الرسمية) ، وإن كان لا يطاوله من حيث الانتشار الإعلامي . وليس هذا الاتجاه وليد حركة المد الديني أو مجرد استجابة سلبية لها ، بل هو تيار أصيل في فكرنا الحديث، هكذا زعم بعد هذا التقسيم .

وننتظر منه أن يحدد مفهوم الخطاب الديني فلا نجد لذلك تحديداً صريحًا أو حتى شبه صريح، فهو رغم الانتقادات التي وجهها إلى الخطاب الديني - ومنها التوحيد بين

(٥٣) يقصد بهذا الكاتب الصحفي المرحوم أ/عادل حسين رئيس تحرير جريدة الشعب الموقوفة قبل أن يتولاها مجدي حسين - والذي بدأ حياته ماركسيًا وبعد تفكير متأنٍ هداه الله سبحانه إلى أن الإسلام هو الطريق الصحيح للتقدم الإنساني وهو الذي اتخذ شعار (الإسلام هو الحل) .

الفكر والنص - إلا أنه يخلط عن عمد بين الخطاب وبين الفكر . فيرى أن القول والفعل المعبر عن اتجاه من الاتجاهات الثلاثة التي حددها وأشرنا إليها آنفًا هي الخطاب الديني.

فالاتجاه الأول يصنفه إلى خطاب متشدد أي أصحابه الذين يعبرون عنه ويمثله في نظره سيد قطب - رحمه الله - وخطاب معتدل يمثله فهمي هويدي(٥٤) - حفظه الله .

ومن الخطاب المعتدل رفع المصاحف على أسنة السيوف (يقصد أسنة الرماح لأن السيوف ليس لها أسنة) من أتباع معاوية بمشورة عمرو بن العاص(٥٥). فالخطاب عنده غير واضح المعالم، وإن وضع له آليات وانتقدها ومنطلقات وسفهها . ثم وجه النقد للخطاب الديني بشقيه المتشدد والمعتدل كما يزعم في خمس آليات هي : التوحيد بين الفكر والدين، ورد الظواهر كلها إلى مبدأ أو علة أولى وهي الله، والاعتماد على سلطة السلف أو التراث، واليقين الذهني والحسم الفكري القطعي ورفض أي خلاف فكري، وأخيراً إهدار البعد التاريخي وتجاهله .

ويتكلم عن هذه الآليات في ست وثلاثين صفحة معظمها مكرر باعترافه هو حيث يقول : "وكثيراً ما تتداخل الآليات والمنطلقات إلى درجة التوحد في الخطاب الديني خاصة حتى ليستحيل التفرقة بينهما . وسيؤدي هذا التداخل في تحليلنا إلى الوقوع أحيانًا في تكرار (٥٦). لكن المهم في ذلك هو الوصول إلى أن العلمانية في جوهرها ليست سوى التأويل الحقيقي والفهم العلمي للدين، وليس ما يروج له المبطلون من أنها الإلحاد الذي يفصل الدين عن المجتمع والحياة (٥٧).

---

(٥٤) انظر نقد الخطاب الديني ص ٨٧ .
(٥٥) نفسه . ص ٨٧ .
(٥٦) المرجع السابق ص ٧٧ ، ص ٨٧ .
(٥٧) المرجع السابق ص ٦٤ .

"إن الخطاب الديني يخلط عن عمد وبوعي ماكر خبيث بين فصل الدولة عن الكنيسة - أي فصل السلطة السياسية عن الدين - وبين فصل الدين عن المجتمع والحياة . الأول ممكن وضروري وقد حققته أوروبا بالفعل وخرجت من ظلام العصور الوسطى إلى رحاب العلم والتقدم والحرية، أما الفصل الثاني فهو وهم يروج له الخطاب الديني في محاربة العلمانية وليكرس اتهامه لها بالإلحاد" (٥٨).

مما سبق يتضح أنه لا ينظر إلى الخطاب من منظور لغوي أو اصطلاحي وإنما من نتيجة فكرية تترتب على ما يعتنقه أصحاب اتجاه معين، وسنرى أن هذا الفهم فهما غير صحيح . كما أن نقد الأفكار بهذه الطريقة وهي إبطال لغة التعبير عنها لا يصح صدوره من عاقل متنور علماني متدين حضاري كما يزعم هذا الكاتب .

لكنه بعد حوالي ستين صفحة أخرى من كتابه السالف الذكر وحين يتحدث عن المنطلقات الفكرية يحصرها في أمرين هما : "الحاكمية" التي ترجع الأمور كلها إلى الله تعالى أو على حد تعبيره "اختصار علاقة الإنسان بالله في بعد واحد فقط هو العبودية التي تحصر فاعلية الإنسان في الطاعة والإذعان وتحرم عليه السؤال أو النقاش" (٥٩). وهذا أمر - كما يزعم - يؤدي إلى جعل الإسلام يتعارض مع العقل، أن النقل لا يفهم إلا بالعقل . والحاكمية - في نظره - تبطل عمل العقل (٦٠).

وفي حديثه كذلك عن المنطلق الثاني وهو "النص" الذي استعان في توضيحه بكتابه "مفهوم النص" - دراسة في علوم القرآن" نرى أنه يعتبر الخطاب الديني شاملاً للنصوص الدينية متمثلة في الكتاب والسنة . وما يوصل إلى فهم العلماء لأي أمر ديني متصل بالعقيدة أو الشريعة قولاً كان أو فعلاً يقول : "ومن أهم الجوانب التي يتم

---

(٥٨) المرجع السابق نفس الصفحة .
(٥٩) المرجع السابق ص ١١٦ .
(٦٠) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

تجاهلها في إشكالية النص الديني - ولعلها من أخطرها على الإطلاق - البعد التاريخي لهذه النصوص ... الذي نتعرض له هنا يتعلق بتاريخية المفاهيم التي تطرحها النصوص من خلال منطوقها وذلك نتيجة طبيعية لتاريخية اللغة التي صيغت بها النصوص" (٦١).

ويقول بعد ذلك "يتفق الخطاب الديني على أن النصوص الدينية قابلة لتجدد الفهم واختلاف الاجتهاد في الزمان والمكان لكنه لا يتجاوز فهم الفقهاء لهذه الظاهرة ولذلك يقصرها على النصوص التشريعية دون نصوص العقائد أو القصص وعلى هذا التحديد لمجال الاجتهاد يؤسس الخطاب الديني لمقولة صلاحية الشريعة لكل زمان ومكان ويعارض إلى حد التكفير الاجتهاد في مجال العقائد أو القصص الديني" (٦٢).

وهذا الذي يذكره عجيب يدل على ما يريد هو وأمثاله من العلمانيين الوصول إليه مما يزعمون أنه تجديد وهو في الحقيقة إلغاء النصوص الدينية فيما يجوز فيه الاجتهاد وما لا يجوز فيه الاجتهاد .

فالاجتهاد جائز في الأحكام الشرعية التي في مجملها تتغير بتغير البيئات والأزمان (٦٣) وإن كان بعضها لا يقبل التغير كفرضية الصلاة والزكاة وبر الوالدين وغيرها بينما الأمور العقدية لا يمكن التجديد فيها أو تغيرها باختلاف الأزمنة أو البيئات فوجود الله ووحدانيته ومبدأ الثواب والعقاب لا يمكن أن تتغير في النصوص الدينية وإن أمكن في النصوص البشرية تغيرها . بل إن تغيرها لابد منه حيث لا يحيط

---

(٦١) السابق ، ص ١١٨ ، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ م .

(٦٢) السابق .

(٦٣) إعلام الموقعين عن رب العالمين لابن قيم الجوزية ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ٣/ ١٤ وما بعدها ، المكتبة العصرية، بيروت ١٩٨٧م .

العقل البشري بمصالح الناس في كل وقت ولذلك نراه يقول بعلمانيته وتنويريته مساويًا بين النصوص الدينية والبشرية : " إن النصوص دينية كانت أم بشرية محكومة بقوانين ثابتة والمصدر الإلهي للنصوص الدينية لا يخرجها عن هذه القوانين لأنها (تأنسنت) منذ تجسدت في التاريخ واللغة وتوجهت بمنطوقها ومدلولها إلى البشر في واقع تاريخي محدد" (٦٤).

وبعد أن جعل الخطاب الديني شاملاً للنصوص من القرآن والسنة وسوى بينها وبين النصوص البشرية يصل إلى نهاية ما يريد فيقول : "النص منذ لحظة نزوله الأولى أي مع قراءة النبي له لحظة الوحي - تحول من كونه نصًا إلهيًا وصار فهمًا نصًا إنسانيًا لأنه تحول من التنزيل إلى التأويل . إن فهم النبي للنص يمثل أولى مراحل حركة النص في تفاعله بالعقل البشري . ولا التفات لمزاعم الخطاب الديني بمطابقة فهم الرسول للدلالة الذاتية للنص على فرض وجود مثل هذه الدلالة الذاتية . إن مثل هذا الزعم يؤدي إلى نوع من الشرك من حيث أنه يطابق بين المطلق النسبي وبين الثابت والمتغير حين يطابق بين القصد الإلهي والفهم الإنساني لهذا القصد ولو كان فهم الرسول إنه زعم يؤدي إلى تأليه النبي" (٦٥).

ولعل في هذا النقل ما يوضح صريح إنكاره للقرآن الكريم وعدم تميزه عن غيره من النصوص البشرية . فالقرآن الكريم يبين أن أقوال الرسول في الأمور الدينية هي وحي من عند الله وليست اجتهاداً له ﷺ ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰٓ ۝ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ۝﴾ (٦٦).

والقرآن الكريم نص معجز دل بإعجازه على أنه مخالف لكل النصوص البشرية لا

(٦٤) نقد الخطاب الديني ، ص ١١٩

(٦٥) نقد الخطاب الديني . ص ١٢٦ .

(٦٦) سورة النجم ، آية ٣ ، ٤ .

يضاهيه منها شيء وكان هذا لأن رسالة النبي ﷺ هي الرسالة الخاتمة فكان لابد من معجزة باقية تجعل ذوي العقول يصدقون برسالة نبينا ﷺ وقد حدث ذلك من علماء أفاضل في مختلف فروع المعرفة من غير المسلمين لكن الله سبحانه طمس على عين وقلب صاحب نقد الخطاب الديني أو ربما أغرته بعض مباهج الحياة فانصرف عن دينه الثابت بالمعجزة .

فالله سبحانه وتعالى يقول : ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾[٦٧]. وهو ينكر هذا الإعجاز بما سبق مما أثبتناه ويقول في مكان آخر عن الفنون التشكيلية وفنون الغناء والموسيقى وهي تمثل إشكالية فعلية في الخطاب الديني كله بحكم إصراره على التمسك الحرفي بالنصوص الثانوية يقول : "إن هذه إشكالية يجب ألا يكون لها وجود في مجال النصوص الأدبية في خطاب يفترض أنه يتأسس على نص معجز أدبيًا بشكل خاص" [٦٨].

وإذا كان هذا هو موقفه من القرآن الكريم فإن موقفه من السنة يتجلى في النص الآتي : "وإذا كان النص القرآن يثير الإشكاليات السابقة كلها رغم ثبات منطوقه فإن نصوص الأحاديث النبوية تثير إلى جانب الإشكاليات السابقة إشكالياتها الخاصة وذلك لأنها لم تدون إلا متأخرة وخضعت من ثم لآليات التناقل الشفهي الأمر الذي يقربها إلى مجال النصوص التفسيرية من حيث أنها رويت بالمعنى لا بلفظ النبي وإذا كانت الأحاديث ذاتها أي كما نطق بها النبي بلغته وألفاظه نصوصًا تفسيرية لنوع من الوحي مغاير في طبيعته لوحي السنة فإن الأحاديث التي بين أيدينا تكون في حقيقتها تفسيراً

(٦٧) سورة الإسراء ، آية ٨٨ .
(٦٨) نقد الخطاب الديني، ص ٧٣

للتفسير ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما هو معروف من أسباب وملابسات خطيرة أدت إلى الزيادة في جسد الحديث بالوضع والانتحال واختلاف علماء الحديث بينهم في المعايير التي يصححون الأحاديث على أساسها أدركنا تعقد حركة هذه النصوص في الواقع الإنساني الاجتماعي" (٦٩).

وقد خالف العلمانيون ما يزعمونه من تنوير واستخدام للعقل فدخل كل واحد مجال الدعوة لتجديد الخطاب الديني دون أن يؤهل نفسه بالمتطلبات التي تجعله أهلاً للحديث حتى ولو من باب الثقافة العامة ومن هؤلاء خالد منتصر حيث نشرت له جريدة صوت الأمة مقالاً تحت عنوان مشيرة خطاب وفتاوى الفضائيات ينتقد فتوى أذيعت على القناة الفضائية المصرية "بجواز زواج الفتاة ذات التسع سنوات إذا بلغت المحيض" من شيخ كان يشغل منصب وكيل الأزهر السابق ورئيس مجلس الفتوى في مجمع البحوث - وكان محسوبًا على التيار المستنير داخل الأزهر هكذا يقول خالد منتصر - مستدلاً بفعل الرسول ﷺ عندما تزوج من السيدة عائشة وهي بنت تسع سنوات ويعلق خالد منتصر فيقول : (٧٠) "والكارثة أن الشيخ قد فعل ذلك وهو يعتقد أنه يخدم الإسلام ويقدم صورته المثالية والنموذجية لمشاهدي العالم، وهو لا يدري أنه يفضحنا ويرتكب جريمة يستنكرها العالم المتحضر الآن . وينضم بذلك إلى ركب ابن لادن الذي شوه الإسلام وجعله في نظر العالم مرادفًا للإرهاب . إن جريمة مثل هذه البرامج التي صارت إسهالاً يوميًا يطل من كل الشاشات الأرضية والفضائية . إنها تمزق مجتمعاتنا المشدودة بين قوتين ، الأولى الواقع المتغير والثانية النصوص الجامدة . وتجعل المواطن البسيط ينفذ سلوكيات تجاوزها الزمن وماتت لغياب ظرفها التاريخي المحدد . وفي مجتمعات غارقة في التخلف مثل مجتمعاتنا تصبح مثل هذه الفتاوى فعلاً فاضحًا في

(٦٩) نقد الخطاب الديني، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٧٠) جريدة صوت الأمة العدد (١٩٢) ١٦ جمادى الآخرة ١٤٢٥هـ ، ٢٠٠٤/٨/٢م

التلفزيون العام وتصبح جهود الدولة في محاربة ظاهرة مثل الزواج المبكر لا جدوى لها ولا صدى . وبالفعل أصابني الحزن وأشفقت على سيدة نشيطة ومجتهدة مثل السفيرة مشيرة خطاب التي ترأس مجلس الأمومة والطفولة من أن يصيبها اليأس وتطالب بإلغائه . فهي تحارب في جبهة أرضها مليئة بالألغام وتتحصن فيها أفكار جامدة تمتلك عقول الأغلبية ووجدانها ، ومع الأسف فهي تدخل هذه الحرب منزوعة السلاح، فحملتها ضد الختان يهدمها في لحظة برنامج تلفزيوني يعلن أن من يعارض الختان على ولي الأمر محاربته، وحملتها ضد الزواج المبكر يضيعها مثل هذا الشيخ وأمثاله ممن أجروا عقولنا وفرشوها بالأفكار الرجعية المتخلفة .

والسؤال : ما هو جدوى كل هذا إذا كانت العقول مغيبة وقادة الفكر لا صوت لهم والكهنة يغيبون عقولنا ويصرون على سجننا في كهوف الماضي ؟ ما جدوى هذه الحملات والتزمت أصبح يسيطر على عقول مجتمعنا الذي أصبح أبناؤه يستريحون لفتاوى التطرف التيك أواي ، ويحاربون كل فكر جديد مستنير بدعوى أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان . ويكرهون كل بدعة لأن كل بدعة ضلالة ويهجرون معنى الدين الضمير ليسكنوا داخل الطقوس والشكليات" .

ومما يدل على نية المطالبين بتجديد الخطاب الديني - السيئة - ما اقترحه أحد كبراء هذا التجديد المزعوم والممثل للاتجاه اليساري الماركسي في لقاء تحت عنوان "الأمة الإسلامية في الألفية الثالثة" الدكتور حسن حنفي أستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة، وقد قدم خمسة اقتراحات لتطوير وتجديد الخطاب الديني في زعمه :

أولها يخص لغة هذا الخطاب قال : "إنه لابد من تجديد اللغة والمصطلحات فلا توجد لغة دينية واحدة ثابتة، وكذلك لا توجد لغة مغلقة تسمى لغة الدين فالخطاب الديني لا يعني الحديث عن الجنة والنار فقط ، ولا بد أن يشمل التجديد تحويل الألفاظ من دينية ثابتة إلى ثقافية إنسانية شاملة" .

والاقتراح الثاني للتطوير يخص الموضوع، حيث يجب أن يتناول الخطاب الديني موضوعات تواكب العصر، لأن الدين أتى لتغيير الحياة المتخلفة الجاهلية وكذلك الخطاب الديني لابد أن يكون أداة لتغيير الحياة التي نعيشها . لأن الدين ليس غاية في حد ذاته وإنما هو وسيلة لحياة أفضل فالله سبحانه وتعالى غني عن العالمين .

والاقتراح الثالث يخص منهج الخطاب ، وأرى - هكذا يقول - ألا يكون الاعتماد فيه على النص فقط بل لابد أن يعتمد المنهج على أن يكون السؤال من الواقع والجواب من الوحي .

والاقتراح الرابع يخص النتيجة أو الهدف من الخطاب الديني . إذ لابد أن تكون الغاية المرجوة هي تحقيق مصالح الناس الاجتماعية وليس غايته دخول الجنة . أي أن الخطاب الديني الذي نريده غايته الجمهور بحيث يكون واقعًا في حياتنا اليومية .

أما الاقتراح الخامس فهو يخص رجال الدين حيث يقول المقترح : "الخطاب الديني لابد أن يكون له رجال دين لا يقصرون فهمهم ومداركهم على الأمور الدينية فقط، بل لابد أن يكون له رجال دين مثقفون وعلى دراية تامة بالأحوال الجارية" .

تلك هي اقتراحاته وسنرى إن شاء الله - عند نقدنا لها - أن الاقتراحات الأربعة الأولى تدل على ما يكنه هو ومن على شاكلته من ترك الإسلام والاتجاه إلى العلمانية. ولا يصح من هذه الاقتراحات إلا الخامس . وقد حث الإسلام عليه، ولم يتعرض - كما سنرى - بعض رجال الدين إلى ضحالة الفكر والبعد عن الثقافة بل والجهل بكثير من علوم الدين إلا في عصرنا الحالي عندما اقتضت دواعي معينة إبعاد العلماء عن الدعوة، والإتيان بدعاة ينفذون ما يؤمرن به حفاظًا على أمور يرى المسؤولون عن الأمن أنها مطلوبة . وسنزيد ذلك بسطًا في موضوعه إن شاء الله [(٧١)] .

(٧١) انظر جريدة اللواء الإسلامي ، العدد ١١٢٥ ، الخميس ١٦ من جمادى الآخرة ١٤٢٤هـ ، ١٤ من أغسطس ٢٠٠٣م ، ص ٤ .

وقد انفتح الباب على مصراعيه لكل أفاق ليتكلم عن الخطاب الديني مدليًا بدلوه - إن كان لديه دلو - مظهراً أنه يريد إصلاح هذا الخطاب . ومن هؤلاء المستشرق السويسري هاتريك هني . وهو كما ذكرت جريدة السياسة الكويتية باحث في علم الاجتماع (٧٢) .

وينحصر حديثه عن الخطاب الديني كما يسميه في نقاط ثلاث :

النقطة الأولى : الخطاب الإسلامي يخرج عن نطاق عقلانية المسلمين ولا يمثل ثقافتهم . بمعنى أن المجاهدين (٧٣) يتحدثون عن الإسلام ، والأفغانيون تهمهم القبلية والأسرة وكيفية تحسين أوضاعهم السيئة . إذاً هناك مرجع مشترك ولكن المضمون مختلف . ومن هنا بدأت تتكون لدى إشكالية أن الإسلاميين أنهم يمثلون الإسلام وعلى النقيض أنهم لا يمثلون المسلمين بثقافتهم . لذلك ظللت سنوات طويلة وحتى الآن أدرس الفجوة الجدلية ما بين الخطاب السياسي المرتبط بالدين الإسلامي وثقافات الناس وهذا في نظره هو الخطاب الإسلامي القديم .

النقطة الثانية : الخطاب الإسلامي الجديد ويمثله في نظره عمرو خالد والداعية الأندونيسي عبد الله جمنستيار . وهذا الخطاب مبني على التقليد والاقتباس من المسيحية بأسلوب البروتستانت الإنجيليين . ولا يضيف جديداً للخطاب القديم . كل ما

---

(٧٢) المستشرق هاتريك متزوج من مغربية وأعلن إسلامه منذ سنوات قليلة . وهو من أسرة كما يقول لا تهتم بالدين فأبوه ملحد وأمه دخلت الإسلام بعد أن كانت مسيحية كاثوليكية، وكانت تكثر من الصلاة - كما يقول - ثم تركت الإسلام وعادت إلى دينها ثم رجعت مرة أخرى إلى الإسلام. وقد ذهب هو إلى أفغانستان كما يقول بسبب علاقته مع فتاة أفغانية عرفها في باريس، ويظهر من كلامه الذي سنشير إلى أهم نقاطه أن إسلامه إسلام المنافقين دخله اسمًا ليكيد له كما فعل اليهود قديمًا عندما عجزوا عن محاربة الإسلام علانية فدخلوه ليكيدوا له وهم منسوبون إليه . انظر جريدة السياسة الكويتية ، الجمعة ٢ ربيع الثاني سنة ١٤٢٥هـ ، ٢١ مايو ٢٠٠٤م، السنة (٣٧) العدد (١٢٧٥٢) ص ٢١ .

(٧٣) يقصد مجاهدي أفغانستان وقت أن كانوا يحاربون الروس ،

هنالك - كما يقول - إن الشباب في القرن الواحد والعشرين يجدون الشيوخ يتحدثون عن القرن السادس عشر مع أننا في عصر ما بعد الأيديولوجية ونقد التاريخ . وهناك من يرفض الخطاب التقليدي ويريد أن يعيش الدين خارج الارتباط بالسياسة واستطاع عمرو خالد وآخرون مثله أن يردوا على كل ذلك من خلال خطاب إسلامي يساير الزمن الذي يعيشون فيه . وإذا سألت أي إنسان عن عمرو خالد سيقول أنه يحبه كمضمون، فهو لا يضيف شيئًا للخطاب الديني إنه يعتمد على الاقتباس الذي يسهل عملية المقارنة بين الظواهر ، فلأول مرة تستطيع أن تحلل ظاهرة إسلامية من باب مقارنات ظواهر أمريكية وأوربية . فللأسف هؤلاء التحديثيون بلا مشروع حداثة .

ويمثل لذلك ببرنامج عمرو خالد "كلام من القلب" فكرته تعتمد على جمهور وناس يتحدث كل شخص يقول ما بداخله في نصف وقت البرنامج تقريبًا ، ويعتمد ذلك على تفريغ ما يؤلم الإنسان نفسيًا فهو - أي البرنامج - يشبه الاعتراف في الديانة المسيحية عندما يذهب المذنب إلى القسيس في الكنيسة ليعترف له بذنبه ويحاول القسيس تهدئته، كما يفعل عمرو خالد في برنامجه . وهذا الاتجاه الجديد في نظر هذا الهاتريك سيوجه المجتمع العربي للعلمانية، ويمثل لذلك بموقع إسلام أون لاين الذي يتحدث عن مفاهيم إسلامية، ونصف موظفيه من النساء . كما يعرض صوراً لممثلات من الفنانات تظهر على الموقع دون استحياء . فهذا الفكر يتكون خارج الفكر الإسلامي ويحدث صراعًا بين المفهوم والمضمون الإسلامي الذي يحاولون تشكيله .

والنقطة الثالثة في زعمه أن أصحاب الخطاب الديني الجديد يحرفون في بعض المفاهيم كتعريف الجهاد الذي هو في نظر المستشرقين الحرب ، لكنهم وسعوا فيه ليشمل الجهاد بالحرب ضد الكفار وجهاد النفس والجهاد الإلكتروني والجهاد المدني، ويرى أن إطلاق الجهاد على جهاد النفس تحايل على لفظ الجهاد .

ويمثل للجهاد الإلكتروني بإغلاق المواقع الجنسية مثلاً، ويمثل للجهاد المدني بتبرع الإنسان بأنشطة تطوعية لخدمة المجتمع، ويقول إن هذا الجهاد الذي يتحدثون عنه ليس له صلة بالواقع أو التراث، ومرة بعد مرة سيدخلون في مجال العلمانية لأن كل فكرهم تكون خارج التراث الإسلامي .

تلك هي النقاط التي ذكرها ذلك المستشرق (٧٤) ، وسنرد إن شاء الله في وقتها .

وسوف نرد بإيجاز على ما ذكره نصر أبو زيد مما اعتبره نقداً للخطاب الديني متمثلاً في الآليات التي سار عليها ذلك الخطاب وأول تلك الآليات في نظره هي : **التوحيد بين الفكر والدين أو بين الفكر والنص** ، حيث يعتبر النص هو الدين فهو يرى أن الخطاب الديني يشمل النصوص مع أنه سبق أن جعل الخطاب هو الفكر حتى ولو كان نصًا إذ بمجرد نزول القرآن على النبي ﷺ وتبليغه لمن أرسل إليهم تحول من نص إلى فكر، نسى ذلك أو أراد الله – عز وجل – كشف مقصده فجعل الخطاب الديني متمثلاً في أمرين : النصوص ، والفكر الذي هو فهم تلك النصوص، يقول : "وخلال فترة نزول الوحي وتشكل النصوص كان ثمة إدراك مستقر أن للنصوص الدينية مجالات فعالياتها الخاصة وأن ثمة مجالات أخرى تخضع لفاعلية العقل البشري والخبرة الإنسانية، ولا تتعلق بها فاعلية النصوص ، وكان المسلمون الأوائل كثيراً ما يسألون إزاء موقف بعينه ما إذا كان تصرف النبي محكومًا بالوحي أم محكومًا بالخبرة والعقل، وكثيراً ما كانوا يختلفون معه ويقترحون تصرفًا آخر إذا كان المجال من مجالات العقل والخبرة، والأمثلة على ذلك كثيرة وتمتلئ بها كل وسائل الخطاب الديني وأدواته من كتب ومقالات وخطب ومواعظ وبرامج وأحاديث، ورغم ذلك يمضي الخطاب الديني في مد فاعلية النصوص الدينية إلى كل المجالات متجاهلاً تلك الفروق التي صيغت في مبدأ : "أنتم أعلم

---

(٧٤) جريدة السياسة الكويتية، العدد ١٢٧٥٢، ص ٢١.

بشؤون دنياكم" .. ويوحد بطريقة آلية بين النصوص وبين قراءته وفهمه لها [(٧٥)].

فهو هنا يناقض ما سبق أن ذكره من أن الخطاب الديني هو الفهم فقط حيث تحول القرآن في نظره - كما سبق - إلى فكر بمجرد إيصال الرسول ﷺ لنا ما نزل عليه من الوحي، وما دام النص هنا هو خطاب ديني ينبغي تجديده في نظره، فالمعنى واضح وهو عدم صلاحية القرآن في رأيه الفاسد لهذا العصر .

وفي هذه الآلية كذلك يخلط بين الإسلام والاجتهاد في بعض نصوصه سواء كانت قرآنا أم سنة سواء صدرت عن إسلاميين متشددين في نظره أم معتدلين، فبعد عرض لنص مبتور لأحد الإسلاميين [(٧٦)] المعتدلين في نظره في كتابه القرآن والسلطان[(*)]، الذي يقول فيه : "ليس هناك إسلام تقدمي وآخر رجعي وليس هناك إسلام ثوري وآخر استسلامي وليس هناك إسلام سياسي وآخر اجتماعي أو إسلام للسلاطين وآخر للجماهير، هناك إسلام واحد كتاب واحد أنزله الله على رسوله وبلغه رسوله للناس" .

ويعلق على ذلك فيقول : "هذا الإصرار على وجود إسلام واحد ورفض التعددية الفعلية يؤدي إلى نتيجتين بصرف النظر عن نوايا هذا الكاتب أو ذاك .

النتيجة الأولى : أن للإسلام معنى واحداً ثابتًا لا تؤثر فيه حركة التاريخ ولا يتأثر باختلاف المجتمعات فضلاً عن تعدد الجماعات بسبب اختلاف المصالح داخل المجتمع الواحد .

النتيجة الثانية : أن هذا المعنى الواحد الثابت يمتلكه جماعة من البشر هم علماء الدين قطعًا وأن أعضاء هذه الجماعة مبرءون من الأهواء والتحيزات الإنسانية الطبيعية.

---

(٧٥) نقد الخطاب الديني ، ص ٧٨ .

(٧٦) فهمي هويدي .

(*) دار الشروق، ط ٢ ، ١٩٨٢م ، ص ٧ .

لكن الخطاب الديني لا يسلم أبداً بالنتائج المنطقية لكثير من أفكاره بل كثيراً ما يجمع هذا الخطاب بين الفكرة ونقيضها (٧٧).

فهو هنا يخلط عن عمد لا عن جهل بين الإسلام والاجتهاد في فهم بعض نصوصه وبينه وبين الفرق والاتجاهات المختلفة الناشئة عن أهواء معينة، فالإسلام لا يتأثر باختلاف الفهوم، ولا ندري من أين أتى بالنتيجة الثانية وهي حصر فهم الإسلام على جماعة معينة من البشر من خلال كلام الإسلامي المعتدل، وإن كانت هذه النتيجة صحيحة لكن ليست بالصياغة التي ذكرها، فكل علم يباح للعالم الكلام فيه لابد أن يكون مزوداً بآليات تتيح له فهم ما يتكلم فيه، ولا يمكن بحال أن يفسر أي نص دون التزود بتلك الآليات الخاصة به، فهل إذا اشترطنا في الناقد الأدبي معرفة قواعد معينة ولغة سليمة ومنعنا من ذلك من ليس على معرفة بهما نكون قد جعلناه كهنوتا في النقد الأدبي كما زعم هو بقوله : "وهكذا ينتهي الخطاب الديني إلى إيجاد (كهنوت) يمثل سلطة ومرجعًا أخيراً في شئون الدين والعقيدة" . ؟ (٧٨)

إن الهدف من هذه الآلية ظاهر، وهو الطعن في صلاحية القرآن والحديث الشريف لهذا العصر والمطالبة بالتجديد فيهما وهذا ينافي الإعجاز في القرآن وكون السنة وحيا ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ ۝ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ۝﴾ (٧٩).

ثم يأتي إلى الآلية الثانية التي عبر عنها بـ "رد الظواهر إلى مبدأ واحد" فيرى أن هذه الآلية ذات أبعاد خطيرة تهدد المجتمع وتكاد تشل فاعلية العقل في شئون الحياة والواقع، ويعتمد الخطاب الديني في توظيفه لهذه الآلية على الشعور الديني العادي

(٧٧) نقد الخطاب الديني ، ص ٧٩ .
(٧٨) المصدر السابق، ص ٨٠ .
(٧٩) سورة النجم، آية ٣ ، ٤ .

ويظهرها على أنها إحدى مسلمات العقيدة التي لا تناقش ، والمبدأ الواحد الذي يقصده - كما صرح بذلك - هو (الله) حيث يتم تلقائيًا نفي الإنسان وإلغاء القوانين الطبيعية والاجتماعية ومصادرة أي معرفة لا سند لها من الخطاب الديني أو من سلطة العلماء .

وهذا الخطاب في نظره المبني على رد الظواهر إلى الله والقائم على معاداة العلمانية مبنى على أنها - أي العلمانية - تسلبه أمرين :

الأول : تسلبه التأثير حيث لا يعتمد في مفهوم العلمانية إلا على العقل، والعقل ليس له التأثير الذي لله .

الثاني : أنها تجرده من السلطة المقدسة التي يدعيها لنفسه بزعمه امتلاك الحقيقة المطلقة الكاملة .

وذلك كله يؤدي في نظره إلى الحاكمية الإلهية بوصفها مقابلاً ونقيضًا لحاكمية البشر، وتلك الحاكمية هي أحد المنطلقات الأساسية في الخطاب الديني .

ويوظف الخطاب الديني لهذه الآلية في الهجوم على كثير من اجتهادات العقل الإنساني باختزال كل اجتهاد ورده إلى فكرة واحدة تبدو ساذجة متهالكة، فالعلمانية تختزل في الإلحاد والداروينية في حيوانية الإنسان والفرويدية في وحل الجنس .

فالخطاب الديني في نظره لا يستهدف الوعي بقدر ما يهدف إلى التشويش الأيدلوجي، وقد حاول الخطاب الديني مؤخراً أن ينفي عن هجومه للعلمانية معاداة العلم والمعرفة العقلية، فلجأ عن حيلة تكتيكية كشفت - عكس المراد منها - عن تهافت هذا الخطاب وتناقض مقولاته ومنطلقاته حيث ترجم العلمانية إلى "الدنيوية" .

وهذا يؤدي في نظره إلى هدم مبدأ الإسلام دين ودنيا، فالعلمانية إذا كانت الدنيوية يكون الجانب المناقض لها هو الأخروية وهي الإسلام وخطابه، وهكذا نرى أن آلية رد الظواهر على مبدأ واحد تكاد تكون آلية فاعلة في معظم جوانب الخطاب الديني وأنها

آليـة لا علاقة لهـا بالـشعور الـديني الطبـيعي والعادي، وإن كـانت تحاول الاسـتـناد إليـه لأهداف أيدلوجية [٨٠].

وهنا يظهر تناقض هذا الرجل ، إذ كما بينا فيما سبق أنه يقصد بالخطاب الديني ما يشمل الـقرآن والـسنـة لكن كلامه هنـا لا يُـفهم من الخطاب الـديني إلا أقـوال العلـماء وفهمهـم وأنهم يحاولـون الاستـنـاد إلـى رد كل شيء إلى الله ليكـون لـكلامهم تـأثير وتقديس، وهو ينفي ذلك وكأنه يعترف بأن لكلام الله تقديسًا وتأثيراً وقد سبق له نفيه، أفبـعد ذلك يـوثق بكلام يقـوله وفي تمويـهه عن العلمـانيـة ينسـبها إلـى العلم ويـزعم أن معارضيها يجعلون الدين يتناقض مع العلم .

بينمـا لم تظهـر العلـمانـية في العـالم المسيحي إلا للوقـوف في وجه طغيـان رجال الكنيسـة دينيًا محرفًا وسياسيًا وماليًا ومحاربة الكنيسة للعلم ولم تظهر في الإسلام إلا بعـد ظهور الانـحراف في مفهـوم الإلوهـية والإيمان بالقـدر ونتيجة التخـطيط الـيهودي الصليـبي من قـوى الاحتلال المباشر والمستشرقين والمبشرين، وكـان من مـظاهـرها أن حاولت تطبيق نظام الحكم الغربي والـتشريع الوضعي ورسم صورة معينة للحياة الثقافيـة والاجتماعية وهدم الأخلاق [٨١].

والواضح أن صاحب نقد الخطاب الديني قـد سيطرات عليه فكـرة هدم الدين وإبعاده عن توجيه المخلوقين إلى ما يصلحهم في الدنيا ويحقق لهم الفوز في الآخرة مستعينًا بما فعل الغربيون عندما أدخلوا العلـمانية عندما اشتد طغيـان الـكنيسة ونشأ الصراع بينها

(٨٠) نقد الخطاب الديني ص ٨١، ٨٢، ٨٢ .

(٨١) انظر العلمـانية نشـأتها وتطورهـا وآثارها في الحيـاة الإسلامية المعاصرة لسفر بن عبد الرحمن الحوالي، دار مكة للطباعة والنشر، نشر دار أم القرى ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م . أسباب العلـمانية ص ١٢٣ وما بعدها إلى ص ١٣٣، وص ٥٠٧ وما بعدها إلى ص ٦٢١ .

وبين العلم بعد انحراف النصرانية عقيدة وشريعة عما أنزل الله [(٨٢)].

لكنه برغم ظهور هدفه إلا أنه لم يكن مؤهلاً بالوسائل التي توصله إلى مبتغاه، فظهر تناقضه الفاضح في عرض ما زعم أنه آلية تستوجب تعديل الخطاب الديني برد الظواهر كلها إلى مبدأ واحد .

فعودة كل الأمور إلى واحد هو (الله) مبدأ اتفقت عليه كل الشرائع والدين الحق ولم يخالفه إلا ما زُعم أنه أديان أخرى من وضع البشر، فالقرآن الكريم المحفوظ بحفظ الله له، ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ [(٨٣)]، يوضح أن كل شيء يرجع إلى الله في مواضع كثيرة لعل أوضحها قوله تعالى : ﴿أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ﴾ [(٨٤)]، وقوله : ﴿ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ فَاعْبُدُوهُ﴾ [(٨٥)] وقوله : ﴿وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا﴾ [(٨٦)]، وقوله :﴿وَاللَّهُ خَلَقَكُمْ وَمَا تَعْمَلُونَ﴾ [(٨٧)].

بل إن الكفار أنفسهم الذين كفروا كفراً صريحًا لا ينكرون رجوع الظواهر والخلق إلى مصدر واحد هو الله، كما جاء في القرآن في أكثر من آية، قال عز وجل : ﴿وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ﴾ [(٨٨)]، وقال : ﴿وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ

(٨٢) انظر العلمانية نشأتها وتطورها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة ص ١٢-١٣ . وانظر تحديث الخطاب الديني بين العلمانية والمعاصرة ، أ. كمال متولي ، جريدة الأهرام ص ١٠ العدد ، ٤٢٩٩٥ ، ٢٤ أغسطس ٢٠٠٤م ، وانظر العلمانية امبراطورية النفاق ، د. عبد العزيز كامل ، مجلة البيان السنة الثانية عشر ، العدد ١٩٥ ، يناير ٢٠٠٤م ص ٣٤ وما بعدها

(٨٣) سورة الحجر ، الآية ٩ .

(٨٤) سورة الأعراف . الآية ٥٤ .

(٨٥) سورة الأنعام ، الآية ١٠٢

(٨٦) سورة الفرقان . الآية ٢ .

(٨٧) سورة الصافات ، الآية ٩٦ .

(٨٨) سورة لقمان ، الآية ٢٥ وسورة الزمر، الآية ٣٨ .

ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ ٱلْعَزِيزُ ٱلْعَلِيمُ ﴾(٨٩)، وقوله : ﴿وَٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْأَزْوَٰجَ كُلَّهَا وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلْفُلْكِ وَٱلْأَنْعَـٰمِ مَا تَرْكَبُونَ ﴾(٩٠)،

ورجوع الأشياء إلى مصدر واحد لا ينافي العلم كما يزعم لأن هذا المصدر وهو الله سبحانه وتعالى هو الذي خلق العلم وأوجبه وعلمه للإنسان وربط شرائعه بالعلم ورفع درجة العلماء، فإذا وجد من يزعم أن العلم والدين قد يتعارضان فقد أصاب علمه شيء أفسده ، ولما حدث ذلك من رجال الكنيسة كان ذلك سببًا هامًا في ظهور الإلحاد متمثلاً فيما زعموه استخدامًا للعقل منسوبًا إلى العلم في مصطلح "العلمانية" .

وهذا يوسف عليه السلام يعترف بتعليم الله له ﴿رَبِّ قَدْ ءَاتَيْتَنِى مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِى مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ﴾(٩١)، وقد سبقته الملائكة إلى ذلك وقالوا ﴿سُبْحَـٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ﴾(٩٢)، ويقول الله تعالى ممتنًا على سيد الخلق : ﴿عَلَّمَهُۥ شَدِيدُ ٱلْقُوَىٰ ﴾(٩٣)، وقال تعالى : ﴿عَلَّمَ ٱلْإِنسَـٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾(٩٤) ، ويرشدنا تبارك أسماءه إلى المنهج الميسر للعلم بقوله : ﴿وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَيُعَلِّمُكُمُ ٱللَّهُ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴾(٩٥) .

فما يزعمه هذا الرجل من سقطة وقع فيها الرافضون للعلمانية عندما ترجموها بـ "الدنيوية" فتكون في زعمه الباطل ضد "الأخروية" وعليه فإنهم نقضوا مبدأ طالما

(٨٩) سورة الزخرف ، الآية ٩ .
(٩٠) سورة الزخرف ، الآية ١٢ .
(٩١) سورة يوسف ، الآية ١٠١ .
(٩٢) سورة البقرة ، الآية ٣٢ .
(٩٣) سورة النجم ، الآية ٥ .
(٩٤) سورة العلق ، الآية ٥ .
(٩٥) سورة البقرة ، الآية ٢٨٢ .

اعتمدوا عليه هو أن الدين شامل للدنيا لكنهم بهذا جعلوه منفصلاً عن الدنيا مع أن أبسط العقول يرى احتمالا آخر ، هو أنه إذا كانت العلمانية دنيوية فقط فالدين المقابل للدنيوية يكون دنيويًا وأخروياً، وهذا احتمال عقلي .

أي يشمل الدين والدنيا، والعلمانية دنيا فقط لكن الله يبرز جهل المفترين، وأما رؤيته - فيما يزعم - أن رد الأمور إلى مصدر واحد سببه أنهم يريدون شيئًا من القداسة لخطابهم الديني فذلك لا يحتاج إلى رد لأن أحداً نصف عاقل إذا رد شيئًا إلى الله فإنه لا يعطي هذا الشيء قداسة وإلا لكان هذا المدعي مقدسًا لأن وجوده منسوب إلى الله وهو يعلم ذلك وإلا كان مطموسًا على قلبه، فالخطاب الديني بمفهومه في إبراز هذه الآلية ليس شاملاً للقرآن الكريم الموحى به ولا للسنة التي هي وحي كذلك ، فكيف يكون مقدسًا ؟! .

ثم يأتي إلى الآلية الثالثة وهي الاعتماد على سلطة التراث والسلف مبينًا أن الخطاب الديني حول أقوال السلف واجتهاداتهم إلى نصوص لا تقبل النقاش أو إعادة النظر أو الاجتهاد بل تجاوز الخطاب الديني هذا الموقف إلى التوحيد بين تلك الاجتهادات وبين الدين ذاته مستثمراً آلية التوحيد بين الفكرة والدين في توظيف هذه الآلية لجعل الخطاب الديني مقدسًا لا يمكن الحيدة عنه من وجهة نظرهم بيد أنه - أي الخطاب الديني - يتعمد تجاهل جانب آخر من التراث يناهض توظيف هذه الآلية ويردها على أصحابها وهو ما سماه الجانب العقلي المستنير المقابل للجانب السابق المتخلف ويبين أن بعض المفكرين استخدم هذه الآلية وهي الاعتماد على سلطة التراث والسلف للجانب المستنير في محاربة التخلف بنفس سلاحه ويمثل هذا الاتجاه الدكتور/ حسن حنفي، وإن كان ذلك لا يرضي نصر أبو زيد، وهو هنا إما مخادع أو جاهل .

فزعمه التوحيد بين الاجتهادات عند السلف وبين الدين أي أنهما شيء واحد لا يقول به عاقل إذ أن الدين وضع إلهي سائق ذوي العقول باختيارهم إياه إلى الصلاح في الحال

والفلاح في مآل وهو يشمل العقائد والأعمال [(٩٦)] .

فلا يخطر ببال دارس أو عاقل أو عالم أو شبه عالم أن الدين من اجتهادات البشر إلا إذا كان يقصد دينًا بمفهومه هو .

وقد سبق له - فيما ذكرنا - أن فسر الدين بالنصوص الإلهية أو الصادرة عن الرسول ﷺ ولم يشعر أنه هنا يناقض نفسه فيما سبق أن ذكرنا.

ثم من هم السلف الذين أخذت أقوالهم كنصوص ؟! .

إن كلمة السلف تطلق على السابقين من أول صحابة رسول الله ﷺ حتى التابعين وتسامحا تابعي التابعين، وهي القرون الثلاثة التي ذكرها الرسول ﷺ مبينًا أنها خير القرون[(٩٧)] .

وقد رأينا أنهم اختلفوا معًا في أمور كثيرة وتابع كل فريق بعض من أتى بعدهم ولم تكن أبداً قداسة لقول غير كتاب الله وسنة رسوله التي هي وحي بنص القرآن الكريم، فادعاء التوحيد ادعاء باطل لا يستند إلى نص أو تاريخ أو واقع فضلاً عن تقسيم السلف إلى فريقين رجعي متخلف ومستنير عقلي .

إذ كيف يوصف بعض الصحابة وهم رأس السلف بأنهم رجعيون، إن الرجعية هنا تعني إقتدائهم برسول الله ﷺ لأنه ليس قبل الصحابة إلا هو يرجع إليه، فهل الاقتداء بالرسول - الذي أمرنا به في القرآن - رجعية ؟ !! .

إن هذا ما يقصده فعلاً ، ولعل ذلك كان من أسباب الحكم بكفره والتفريق بينه وبين زوجه، فهل يؤخذ بقول صادر من قبل هذا الإنسان ويعتد به ؟!! .

---

(٩٦) انظر محيط المحيط، مادة دين .

(٩٧) "خير القرون قرني ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم" رواه البخاري (٢٦٥ ، ٣٦٥٠، ٦٦٩٥) ومسلم (٢٥٣٣) من حديث عبد الله بن مسعود .

ويأتي بأمثلة يريد من خلالها بيان فساد الخطاب الديني الذي يسوي في نظره بين الاجتهاد وبين الإسلام ذاته، فيقول عن مناقشة حد السرقة عند السيد قطب رحمه الله : أنه : "لا يناقش تصورات الفقهاء الذين يعتمد عليهم إنما يورد آراءهم مورد النصوص التي لا تقبل جدلاً أو نقاشًا [(٩٨)] .

ويعترض بخبث ولا نقول ببلاهة على اشتراط كون المسروق في حرز عند أخذ السارق له ويخرج به عنه مدعيًا أنه على هذا لا يعد سارقًا يقام عليه الحد كل من يهرب من البلاد بعد أن يستولي على أموال المواطنين أو يحصل على قروض من البنوك ما دامت هذه الأموال لم تكن مُحرزة، وكذلك شرط آخر أشد خطورة وهو ألا يكون للسارق في المال المسروق نصيب بأن يكون مملوكًا ملكية خاصة للمسروق منه، فلو سرق من بيت مال المسلمين أو الخزانة العامة لا يقام عليه الحد[(٩٩)] .

إن السيد قطب رحمه الله لم يعتمد في هذا الذي ذكره - وهو صحيح - على اعتبار رأي الفقهاء نصوصًا، لكن الذي أخفاه نصر أبو زيد بخبثه ولا أظنه يجهله مبدأ شرعي من أدلة التشريع في الإسلام، وهو : الإجماع ، وهو المصدر الثالث من مصادر التشريع بعد القرآن والسنة لا يجوز لأحد مخالفته ما دام قد تحقق فعله، فكل فقهاء المسلمين اتفقوا على هذين الشرطين لكي يقام الحد الذي هو قطع اليد الثابت بالكتاب والسنة، ﴿وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا﴾[(١٠٠)] .

بيد أنه لم يُعف الآخذ من غير الحرز ولا الأخذ من مال له فيه شبهة، لم يعفه من العقاب بل أدخله في عقاب ربما يكون أشد من حد السرقة وهو التعزير الذي يصل إلى

(٩٨) نقد الخطاب الديني ص ٨٨ .

(٩٩) نقد الخطاب الديني ص ٨٨ ، وانظر في ظلال القرآن سيد قطب ١٤٩/٦ ، دار التراث العربي - بيروت ، ط ٣ .

(١٠٠) سورة المائدة ، الآية ٣٨ .

حد الإعدام ولا أعتقد أن هذا يغيب عن الكاتب لكنه هو ومن معه يريدون التوصل إلى أمر يريده وما هو ببالغه .

وتأتي الآلية الرابعة ، وهي : اليقين الذهني والحسم الفكري

ويعني بها صاحب نقد الخطاب الديني : اعتقاد أصحاب الخطاب الديني الذي ينقده أنهم يمتلكون الحقيقة الشاملة المطلقة، وأنهم يسارعون بتجهيل الخصوم أحيانًا، وتكفيرهم أحيانًا أخرى .

ويلخص موقفهم في أربع نقاط :

الأولى ، أن الخطاب لا يتحمل أي خلاف جذري ، وإن اتسع صدره لبعض الخلافات الجزئية، ويعيب على أصحاب هذا الخطاب احتكارهم لمناقشة ظاهرة الجماعات الإسلامية والكتابة عنها، وكذلك تعريف "التطرف" يصر الخطاب الديني على أنه جهة الاختصاص الوحيدة لتعريفه .

ومثل ذلك الحديث عن الحجاب أو النقاب للنساء، وإطلاق اللحية للرجال ولبس الجلباب بدل القميص والبنطلون وتقصيره إلى ما فوق الكعبين والامتناع عن مصافحة النساء، وغيرها .

لكن إذا كان الخلاف في الجزئيات يبدو تسامحه واتساع صدره واضحًا ومثيراً للإعجاب، لكن الخلاف إذا تجاوز السطح إلى الأعماق والجذور احتمى الخطاب الديني بدعوى الحقيقة المطلقة الشاملة التي يمثلها، ولجأ إلى لغة الحسم واليقين والقطع وهنا يذوب الغشاء الوهمي الذي يتصور البعض أنه يفصل بين الاعتدال والتطرف .

والثانية ، أن الخطاب الديني يرى أنه من أسس الإيمان الديني وصف الآخرين بالكفر ما داموا يختلفون في عقائدهم ومنطلقاتهم الفكرية معنا نحن المؤمنين، مع أن البعض يرى في ذلك تطرفًا وتعصبًا، ومسلكًا غير متحضر .

الثالثة ، أن الإسلام قد تم عزله عن حركة الواقع ، كما يفترض الخطاب الديني، ثم يفسر كل مشكلات الواقع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والأخلاقية، ويرى أن الحل لها هو العودة للإسلام والاحتكام إلى الشريعة، دون أن ينشغل الخطاب الديني بطرح أي تساؤل عن : لماذا ؟ وكيف ؟ ومتى ؟ تم إقصاء الإسلام عن واقع المجتمعات الإسلامية . فصار الانفصام بين الإسلام والواقع قدريًا لا أساس له في العقل، وذلك يفسر عجز الخطاب الديني عن تقديم حلول تفصيلية لمشكلات الواقع اكتفاء برفع شعار "الإسلام هو الحل " .

وهكذا ينتقل الخطاب الديني من الافتراض إلى تصنيف الواقع إلى اقتراح الحل في ثقة ويقين وحسم قاطع وكأنه يطرح أولويات أو بديهيات الخلاف حولها "كفر" أو جهل في أحسن الأحوال .

ويعتمد الخطاب الديني بالطبع في تحليله ذاك على بعض النصوص الدينية المؤولة تأويلاً خاصًا مثل : لا يصلح آخر أمر هذه الأمة إلا بما صلح بها أمر أولها (١٠٢).

والنقطة الرابعة ، تحميل الخطاب الديني تخلف العالم الإسلامي - حركة المد الاستعماري، مع أن تخلف العالم الإسلامي كان أمراً واقعًا سهّل لحركة الاستعمار مهمتها في تعميق هذا التخلف، وقد ركز الخطاب الديني على تحميل أوربا وحدها كل المسئولية مما أدى إلى تحويلها إلى شيطان يتحتم مناهضته، وإن كان يفصل بين المنجزات المادية وبين المنجزات الفكرية والثقافية في الحضارة الأوربية .

وهكذا يكون على المسلم المعاصر أن يحيا بجسده في الحاضر معتمداً في تحقيق

---

(١٠١) انظر نقد الخطاب الديني ص ٨٩ ، ٩٠ .

(١٠٢) هكذا ذكر في ص ٩١، والصواب "لا يصلح أمر آخر هذه الأمة ... " وسأعقب في الرد على اعتباره نصًا دينيًا إن شاء الله .

مطالبه المادية على أوربا، وأن يحيا بروحه وعقله وعاطفته في الماضي مستنداً إلى تراثه الديني.

ويتم تكريس هذا الوضع المتردي لواقع المجتمعات الإسلامية باسم الإسلام ذاته، وذلك أن الخطاب الديني لا يطرح أفكاره تلك بوصفها اجتهادات، وإنما يجزم أن أطروحاته هي الإسلام (١٠٣).

لقد سقط صاحب نقد الخطاب الديني سقطة يندر أن يقع فيها تلميذ مبتدئ، إذ يعيب على أصحاب الخطاب الديني أنهم يرون في خطابهم يقينًا ذهنيًا وحسمًا فكريًا، ويجعل ذلك آلية تجعل هذا الخطاب غير صالح في توجيه السامعين إلى الصواب.

إن أول مبادئ علم المنطق الذي أظن أنه يجهله أو يتجاهله هو أن المعرفة التي ينبني عليها العلم درجتان:

الأولى: اليقين، وهي المعرفة القائمة على الدليل القطعي سواء أكان دليلاً تجريبيًا أم دليلاً نظريًا، فإذا قلنا أن مجموع زوايا المثلث ثمانون ومائة درجة فهذا يقين لا يشك فيه بدليل استخدام آلة قياس الزوايا (المنقلة) لإثبات ذلك، ولا يشكك في ذلك إلا مجنون.

وإذا قلنا إن الله سبحانه وتعالى واحد فذلك يقين بدليل أن تعدد الآلهة يؤدي إلى اختلاف وانهيار النظام في العالم، ذكر الله ذلك في القرآن الكريم، وذكره علماء العقيدة، قال تعالى: ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَا﴾ (١٠٤)، فادعاؤه أن اليقين الذهني والحسم الفكري يؤديان إلى عدم صحة الخطاب الديني ادعاء فاسد، لكن

---

(١٠٣) نقد الخطاب الديني ص ٩٢.

(١٠٤) سورة الأنبياء، الآية ٢٢.

وانظر إيضاح المبهم من شرح السلم للشيخ أحمد الدمنهوري ص ٤.

بعض الخطاب الديني بمفهومه هو ظني الدلالة يمكن فيه الاختلاف ولم يدع أحد ممن نقل عنهم صاحب نقد الخطاب الديني أنه لا ينبغي المخالطة في ذلك .

نأتي بعد ذلك للرد على النقطة الأولى ، يزعم أن الخطاب الديني لا يتحمل أي خلاف جذري وإن اتسع صدره لبعض الخلافات الجزئية، ويضرب أمثلة لذلك احتكار أصحاب هذا الخطاب لمناقشة ظاهرة الجماعات الإسلامية والكتابة عنها وتعريف التطرف والكلام عن النقاب والحجاب وإطلاق اللحية للرجال وعدم مصافحة النساء .

إن ما ذكره من أمثلة يدلل بها على هذه النقطة أمر أوقعه الله فيه ليظهر ضلاله وكراهيته لكل مظهر من مظاهر المنهج الإلهي الذي رسمه خالق البشر لإصلاحهم، فمن المعروف بداهة أنه لا يتكلم في أمر إلا المختصون به، فالحق سبحانه يقول : ﴿فَسْـَٔلُوٓاْ أَهْلَ ٱلذِّكْرِ إِن كُنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ ۝﴾[105].

فأهل اللغة هم أهل الذكر فيها، وأهل الأدب ونظرياته هم أهل الذكر فيها، أفيليق بأهل الطب مثلاً أن يتكلموا في اختصاص الفقهاء وأهل العقيدة دون أن يحصنوا أنفسهم بالدراسة والعلم .

فالحديث عن التطرف وظاهرة الجماعات الإسلامية يجب أن يكون مقصوراً على دارسي الدين والعلوم الشرعية، وإلا وقعنا فيما وقعت فيه بعض الجهات الأمنية في اعتبار كل ملتح متطرف وإن كان لا يصلي ولا يلتزم بشعيرة من شعائر الإسلام ، وكل من يمتنع عن مصافحة النساء الأجنبيات متطرفًا، مع أن السنة المطهرة في أكثر من حديث تحرم ذلك[106].

---

(١٠٥) سورة الأنبياء، الآية ٧ .

(١٠٦) في المعجم الكبير (٢١١/٢٠ ، ٢١٢) والروياني في مسنده (٣٢٣/٢) والطبراني .

وهذا ما وقعت فيه معظم الحكومات العربية للأسف الشديد حتى وصل الأمر كما نشرت صحيفة صوت الحق [(١٠٧)] أن دولة مسلمة عربية (تونس) حددت مساجد لكل حي ليصلي فيه أصحابه بواسطة "كارت ممغنط" لا يتعداه إلى غيره .

لكن صاحب نقد الخطاب الديني يعلم ذلك تمامًا بيد أنه يموه على القارئ ليجعله يعتقد ما يعتقد من جهالة ويرفض ما يسميه خطابًا دينيًا ليصل إلى ما يريده مما صرح به قبل ذلك من تحويل القارئ إلى العلمانية التي تبعده عن منهج الله تعالى .

وقديمًا موه جرير الشاعر عند نقده للفرزدق بقوله :

فغض الطرف إنك من نمير　　　فلا كعبًا بلغت ولا كلابًا

مع إجماع مؤرخي الأدب أن نميرًا أشرف من كعب وكلاب .

وعندما يجيء إلى الخلافات الجزئية التي يزعم أن أصحاب الخطاب الديني يفسحون صدورهم لها لا يفتح الله عليه بمثال واحد يجعلنا نرد عليه، لكن يبدو أنه يقصد تلك الخلافات الجزئية الخلافات في قدر تطويل ثوب المرأة أو تقصير ثوب الرجل، هل هو في الأول شبرًا أم ذراعًا، وفي الثاني هل يكون ما فوق الكعبين أو منتصف الساق، ألمح إلى ذلك ولكنه لم يصرح به حتى لا يقع تحت طائلة المخالفة الصريحة للأحاديث الصادرة عن رسول الله ﷺ .

أما النقطة الثانية، يزغم فيها أن مما يخل بموضوعية الخلاف الديني اعتبار أن المخالف في العقائد الإيمانية ليس مؤمنًا مع أن البعض يرى في ذلك تعصبًا وتطرفًا ومسلك غير متحضر، وهذا أمر في غاية العجب إذ أن للإيمان ولكل أمر أركان لابد من توفرها ليتم الإيمان أو الأمر الآخر، فأركان الإيمان يحددها الكتاب العزيز والسنة المطهرة

(١٠٧) صحيفة صوت الحق والحرية ، صحيفة تونسية شهرية عدد ٥ مايو سنة ٢٠٠٦م .

وأجمع عليها علماء المسلمين فأصبحت أمراً معلومًا من الدين بالضرورة لا يسوغ إنكاره أو المجادلة فيه وإن قال البعض - ومنهم صاحب نقد الخطاب الديني - أن في وصف منكر لركن من أركان الإيمان بالكفر تطرف وتعصب ومسلك غير متحضر .

قال الله تعالى : ﴿ءَامَنَ ٱلرَّسُولُ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِۦ وَٱلْمُؤْمِنُونَ ۚ كُلٌّ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِۦ﴾ (١٠٨)، وقال تعالى : ﴿وَٱلَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِٱلْـَٔاخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ﴾ (١٠٩)، وقال تبارك اسمه : ﴿إِنَّا كُلَّ شَىْءٍ خَلَقْنَٰهُ بِقَدَرٍ﴾ (١١٠).

وقال رسول الله ﷺ في رده على سؤال جبريل عليه السلام عن الإيمان : "أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر والقدر خيره وشره" (الحديث) (١١١)، وأجمعت الأمة كلها عدا نصر أبو زيد على أن الإيمان لابد فيه من تحقق هذه الأركان الستة، فإذا اختل ركن منها انهدم الإيمان، أيجوز لقائ بعد ذلك أن يأخذ على أصحاب الخطاب الديني اعتبارهم المخالف للعقيدة التارك لبعض أركان الدين كافراً ؟ !! .

ونأتي للنقطة الثالثة : وهي أخذه على أصحاب الخطاب الديني عزل الإسلام عن حركة الواقع هو السبب في تخلف المسلمين وأنهم لن يصلح أمرهم إلا بعودتهم إلى الإسلام الحقيقي الذي صلح عليه أمر هذه الأمة أولاً ، وأن أصحاب الخطاب الديني لا يأتون بحلول تفصيلية لمشكلات الواقع ويكتفون برفع شعار "الإسلام هو الحل" ، وأنهم يعتمدون في ذلك على بعض النصوص الدينية المؤولة .

---

(١٠٨) سورة البقرة ، الآية ٢٨٥ .

(١٠٩) سورة البقرة ، الآية ٤ .

(١١٠) سورة القمر ، الآية ٤٩ .

(١١١) رواه مسلم في صحيحه ٨/١ في كتاب الإيمان، أبو داود (٤٦٩٥) الترمذي (٢٦١٠) .

أما أن الإسلام تم عزله عن حركة الواقع فهذا أمر بديهي لم يخالف فيه صاحب نقد الخطاب لكن الخلاف ينحصر في أن العلاج عند أصحاب الخطاب الديني يتمثل في العودة إلى الإسلام والاحتكام إلى الشريعة وهو ما لا يريده صاحب نقد الخطاب الديني ومن على شاكلته ، لكن العقل السليم لا يرفض ذلك بل يوجبه فإذ إذا جرب أمر لقرون عدة ورفع قومًا من جاهلية حمقاء إلى سيادة للعالم كله، ثم لما خمد هذا الأمر رجعوا إلى جاهلية أسوأ من الأولى، ألا يجعل ذلك من عنده عقل أن يُرجع سبب التدهور إلى ترك هذا السبب وإعادة المجد إلى العودة إلى هذا السبب والتمسك به، لكن الله طمس على عقول ليكشف زيغها بما يصدر عنها من كلام غث لا يحتاج فهمه إلى مجهود عقلي .

ونأتي إلى ما اعتبره نصوصًا دينية وهو قوله : لا يصلح أمر آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أمر أولها ، ليتضح ضلاله وعدم اهتمامه بالنقل السليم، فقد سبق من خلال هذا البحث أنه اعتبر النصوص الدينية منحصرة في القرآن الكريم والسنة، وهذا الكلام ليس من القرآن ولا من السنة، بل هو قول للإمام مالك رضي الله عنه وهو كلام خبير حريص على مصلحة أمة الإسلام، .

أما النقطة الرابعة : وهي أن الخطاب الديني يحمل تخلف العالم الإسلامي لحركة المد الاستعماري، بينما يرى نصر أبو زيد أن تخلف العالم الإسلامي كان أمراً واقعًا سهّل للاستعمار مهمته في تعميق هذا التخلف .

فإن هذا الكلام يدل على تخبط فكري عجيب، إذ أن العالم الإسلامي نتيجة للرفاهية والغنى المادي بدأ يبتعد عن التمسك بمنهج الله فسلط الله عليه من يبين له أنه فرط في أسباب القوة، وكان ذلك ممثلاً في الاستعمار الأوربي وعندما سيطر على العالم الإسلامي تخلف العالم الإسلامي، فكلام أصحاب الخطاب الديني صحيح وكلام نصر

خطأ إذ أن ما أصابهم بعد الاستعمار كان التخلف وهو يعلم ذلك لكن يريد شيئًا في نفسه صرح به فيما سبق وهو اعتناق العلمانية والبعد عن الدين .

وكون المسلمين يأخذون بالتقدم المادي الأوربي ويتركون ما يسمى نهضة فكرية فإن هذا أمر صحيح لأن التقدم المادي لا يؤثر على عقيدة ولا على منهج إلهي، بل هو توفيق من الله لبعض عباده مؤمنين كانوا أم كافرين، فليس هناك كيمياء مسلمة وأخرى كافرة، بينما النهضة الفكرية مغلفة بأمور الهدف منها إبعاد المسلمين عن شريعتهم ودينهم ولا يخف ذلك على صاحب نقد الخطاب الديني .

وتأتي الآلية الخامسة وهي إهدار البعد التاريخي متمثلة في أمرين :

الأول ، عبر عنه بـ "وهم التطابق بين المعنى الإنساني - الاجتهاد الفكري الآني وبين النصوص الأصلية التي تنتمي من حيث لغتها على الأقل إلى الماضي، وهو وهم يؤدي إلى مشكلات خطيرة على المستوى العقدي لا ينتبه لها الخطاب الديني حيث يؤدي التوحيد بين الفكر والدين إلى التوحيد مباشرة بين الإنساني والإلهي، وإضفاء قداسة على الإنساني والزماني .

فالخطاب الديني نتيجة لإهداره البعد التاريخي الذي يفصله عن زمان النص يزعم لنفسه قدرة على الوصول إلى القصد الإلهي (١١٢).

الثاني ، هو تصور التطابق بين مشكلات الحاضر وهمومه ومشكلات الماضي وهمومه، وافتراض إمكانية صلاحية حلول الماضي للتطبيق على الحاضر فهم يردون كل أزمة من أزمات الواقع في المجتمعات الإسلامية بل وكل أزمات البشرية إلى "البعد عن منهج الله"، وذلك في الحقيقة عجز عن التعامل مع الحقائق التاريخية وإلقاؤها في

---

(١١٢) نقد الخطاب الديني ص ٩٤ ، ٩٥ .

دائرة المطلق والغيبي والنتيجة الحتمية لمثل هذا المنهج تأبيد الواقع وتعميق اغتراب الإنسان فيه والوقوف جنبًا إلى جنب مع التخلف ضد كل قوى التقدم، تناقضًا مع ظاهر الخطاب الذي يبدو ساميًا للإصلاح والتغيير مناديًا بالتقدم والتطوير (١١٣).

ثم يطبق ذلك على توظيف الخطاب الديني لمصطلح "الجاهلية" فالجهل في اللغة فيما قبل الإسلام هو الخضوع لسطوة الانفعال والاستسلام لقوة العاطفة دون الاحتكام إلى رزانة العقل وقوة المنطق .

يوضح ذلك عمرو بن كلثوم في معلقته بقوله :

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وقد جاء الإسلام لتطوير هذا الواقع ونفى الظلم والجهل .

والجاهلية طبقًا لتعريف الخطاب الديني، هي الاعتداء على سلطان الله والاحتكام إلى العقل، وبناء على هذا التعريف لا يعبر المصطلح عن مرحلة تاريخية انقضت ومضت، ولكنه يعبر عن حالة أو موقف فكري قابل للتكرار .

وهي تشمل المجتمعات المسلمة وغير المسلمة، طالما بعدت عن منهج الله فهي نقيض الحاكمية التي ترجع الأمور كلها إلى الله وهي الخضوع لحكم البشر في مقابل الخضوع لحكم الله .

فالحاكمية الإلهية يعبر عنها باستنتاج بشري لأصحاب الخطاب الديني تنتهي في الحقيقة إلى حاكمية رجال الدين وهم ليسوا في النهاية سوى بشر لهم تحيزاتهم وأهوائهم الأيدلوجية التي تَحُل هذا التناقض .

ثم يعقب بأن إهدار البعد التاريخي وتجاهله لا يقف عند وهم التطابق بين الماضي

---

(١١٣) نقد الخطاب الديني ص ٩٥ .

والحاضر، بل يتجاوز ذلك إلى فهم حركة الإسلام في مرحلة النشأة في واقع المجتمع العربي، فالخطاب الديني يبدو مدركًا لبعض هذه العلاقة بمراعاة التدرج في الإصلاح والتغيير لكنه يتجاهل كل ذلك حين يتحدث عن علاقة المسلمين الأوائل بواقع مجتمعهم فيتطابق تصوره للمسلمين في عصر الوحي مع تلك الصورة "الفنتازية" التي تعرضها المسلسلات الدينية التليفزيونية، حيث يتميزون عن معاصريهم في كل شيء تقريبًا في الأزياء والحركات والإيماءات وفي كثير من خصائص لغتهم وطريقة نطقهم .

فالخطاب الديني يخلع عن المسلم ما يربطه بواقعه، وهكذا يعيش المسلم بفعل هذا الخطاب خارج التاريخ ويستحيل أن يتصالح مع واقعه إلا بعد تغييره، كذلك الإسلام يستحيل أن يتصالح مع أي نمط من أنماط الفكر أو أي تصور من ا لتصورات الوضعية أيًا كان، وينتهي الخطاب الديني بعزل الإسلام عن الواقع والتاريخ معًا، مع أن الوحي - ومن ثم الإسلام - واقعة تاريخية [(١١٤)].

وتلك أسوأ الآليات التي تكشف إما عن تفاهة العقلية لصاحبها، أو تفضح بصورة واضحة ما يهدف إليه من إلحاد وكفر صريح، ليس هذا اتهامًا منا إنما حكم لمحكمة عادلة صدر ضده في حين خروج هذه السطور التي أملاها عليه شيطان مريد .

فالأمر الأول الذي ذكره هو لإبراز إهدار البعد التاريخي في الخطاب الديني، عبر عنه بوهم التطابق بين المعنى الإنساني وبين النصوص الأصيلة التي تنتمي من حيث لغتها إلى الماضي مما يؤدي إلى مشكلات عقدية وخلط يؤدي إلى التوحيد بين الفكر والدين أي بين الإنساني والإلهي، وبالتالي تتوحد مشكلات الحاضر مع مشكلات الماضي ولا يصلح حل مشكلات الحاضر إلا بما تحل به مشكلات الماضي .

وهذا الذي ذكره يناقض ما ذكره سابقًا وما سيذكره في الأمر الثاني، إذ أنه هنا

(١١٤) نقد الخطاب الديني ص ٩٥ : ٩٩ .

يعترف بوجود نصوص أصيلة وهي القرآن والسنة، وقد سبق أن ذكر بأن القرآن بمجرد تبليغ الرسول ﷺ به إلى الناس صار معنًى إنسانيًا بل ولفظًا إنسانيًا (١١٥).

فما وجه وصف هذا النص الكريم بالأصيل، وبالتالي سنة رسول الله ﷺ كما ذكر هو قبل ذلك نص إنساني ومعنًى إنسانيًا ، فكيف يسوغ له أن يصف هذا النص بالأصيل؟ ! .

إن ذلك طمس من الله على بصيرته لإظهار تفاهة تفكيره في هذا الشأن، وأين إذن النص الإنساني الذي يعبر عنه بالاجتهاد الفكري إن كان يقصد به توضيح معاني الكتاب والسنة من أهل الاختصاص، فلم يزعم أحد من المسلمين ولا من غير المسلمين أن هذا التوضيح "نص" إلا ما ذكره هو فيما سبق عندما اعتبر كلام الإمام مالك - رضي الله عنه - نصًا .

وعندما يعتبر الآن أي شرح لنص من كتاب أو سنة نصًا وبالتالي فكل ما رتبه على ذلك خطأ لا أساس له، فلا توحيد بين الفكر والدين ولا بين الإنساني والإلهي، ولا إلقاء قداسة على الإنساني لأن ذلك كله مبني على خطأ .

أما عن النقطة الثانية : وهي تصور التطابق بين مشكلات الحاضر وهمومه ومشكلات الماضي وهمومه، وافتراض إمكانية صلاحية حلول الماضي للتطبيق على الحاضر ورد كل الأخطاء والأزمات البشرية إلى البعد عن منهج الله واعتبار ذلك عجزاً عن التعامل مع الحقائق، فذلك أمر ظاهر الفساد واضح الغرض منه وهو ترك منهج الله بل ترك الإسلام واللجوء على العلمانية التافهة، وليتها عِلمانية بل عَلمانية تافهة، فقد أجمع المسلمون على صلاحية الشريعة لكل زمان ومكان ، والإجماع هو المصدر التشريعي الثالث، والذي إذا تحقق كان منكره كافراً .

(١١٥) انظر ص ١٩ من هذا البحث .

وليس في صلاحية الشريعة لكل زمان ومكان ما يثير الغرابة، إذ أن الشريعة وضعها الخالق جلت قدرته، والصانع وهو الله لا تحكمه الأزمنة لأن الأزمنة بالنسبة له ملغاة ، وهو عظمت قدرته أدرى بما يصلح صنعته، يحكم القوانين ولا يحكمه شيء ومما يدل على تفاهة العقل أن يخضع الغائب للشاهد .

فالغرض واضح إذاً، وهو محاولة التشكيك في قدرة الله عز وجل حتى يصرف أصحاب الأهواء مثله عن ما أجمعت عليه الأمة وقد يسر الله سبحانه وتعالى من حكم بكفره قضاء، واضطر إلى الهروب بأفكاره المنحرفة ولم يجد من يحميه ويحتضنه إلا شر البشر الذين يبيحون بيع المخدرات وتناولها علانية .

أما العجيب الغريب وهو تطبيق توظيف الخطاب الديني على مصطلح الجاهلية، فلا أدري كيف وقع فيه ويظهر أنه وقتها كان تحت تأثير ما ، فهو يدعي أنه يريد تحكيم العقل والخطاب الديني يناقض ذلك، وعندما يحكم الخطاب الديني في نظره هو العقل فإن ذلك لا يعجبه ويرى أن أصحاب الخطاب الديني أهدروا البعد التاريخي مع أنه ذكر أن الإسلام جاء عقلانيًا لينفي الجهل بمعنى الحمق والتهور، ثم لما انحرف الناس عن منهج الله واعتبر أصحاب الخطاب الديني بل وكل عاقل أن ذلك حمقًا من الناس الذين يتركون منهج الخالق المجرّب والصادر من الخبير اللطيف العليم وأرادوا مقاومه بالعقل لصرف الناس عن هذا الحمق لم يعجبه ذلك، وادعى أن اتباع المنهج كان صحيحًا في صدر الإسلام، أما محاولة تطبيقه الآن فذلك إهدار للبعد التاريخي لأن ما يصلح قديمًا لا يصلح حديثًا وبذلك رجع إلى قياس الغائب على الشاهد، وهذا خطأ عند كل عاقل، لا يحكم به إلا زائغ منحرف .

ثم ادعى في النهاية أن الخطاب الديني خلع المسلمين عن واقعهم إذ طالبهم بتطبيق منهج الله وبالتالي انخلع الإسلام عن الواقع وعن التاريخ مع أنه ظاهرة تاريخية، وهنا

الكفر الواضح .

فليس الدين ظاهرة تاريخية لأن الظواهر التاريخية من صنع البشر والدين من صنع الله تعالى وقد سبق بيان ذلك، وعندما أراد أن يمثل لذلك لم يجد إلا المسلسلات التليفزيونية يمثل بها حيث يتكلم المسلمون فيها بلهجة مخالفة ويلبسون زيًا مخالفًا عن غير المسلمين ، فهل الذين وضعوا تلك المسلسلات وألفوها هم أصحاب الخطاب الديني؟!! .

أما عن السيد خالد منتصر فلا أدري كيف أقحم نفسه في نقد الفتاوي الدينية دون أن يسلح نفسه حتى بفهمهما مع أن أبسط الأشياء ألا يتكلم الإنسان إلا فيما يفهم، فجواز زواج الفتاة في أي سن لم يعترض عليه أحد وقد ثبت بنص الحديث عن الرسول ﷺ وبما هو أقوى من النص وهو السنة العملية ، وليس معنى جواز الشيء وجوب عمله، بل إذا وجدت ظروف تقتضيه فعل وإلا فلا .

وما وجه الإرهاب في تقرير حكم شرعي ثبت بالسنة المطهرة نصًا وبالكتاب العزيز ضمنًا إن ذلك يشبه فترة كان لقب الإرهاب فيها يطلق على الملتحين من الرجال والمحجبات من النساء، ثم ما دخل المواطن البسيط في أن ينتقد سلوكيات تجاوزها الزمن إذا فتح الباب على مصراعيه لإدلاء كل جاهل بدلوه إن كان لديه دلو، فلا تقدم ولا رقي لأمة تجعل البسيط يتكلم في دقائق الدين، والأمي الجاهل ينقد نظريات الفلسفة والصحفي يعلق على قضايا الزواج وختان الإناث . وهناك فرق بين الإبداع والبدعة ربما لا يدركها منتصر .

وأما اقتراحات د/حسن حنفي مع أنه رجل فلسفة المفروض فيه أن تكون أفكاره سليمة مرتبة لا يعتريها الخلط، إلا أن الهدف طغى عليه فأربك عبارته حتى صارت غير مفهومة، عند حديثه عن تجديد اللغة، كان تركيزه عن نقلها من الدينية الثابتة إلى

الإنسانية الثقافية الشاملة ولم يبين المقصود بالدينية الثابتة ولا بالإنسانية الثقافية الشاملة، لكن من خلال المقترح الثالث والرابع يفهم منه أن الدينية الثابتة هي النصوص (القرآن الكريم والسنة المطهرة) فهو يقترح ترك القرآن الكريم والسنة المطهرة إلى لغة إنسانية بعيدة عن النصين الكريمين، فكيف يكون هذا خطابًا دينيا ؟! .

أما عن الاقتراح الثاني، وهو اختيار موضوعات تواكب العصر فهذا اقتراح ظاهرة الرحمة وباطنه العذاب ، إذ لو كان الخطاب الديني بعيداً عن الموضوعات المواكبة للعصر ما استمع إليه أحد ولا أثر في بشر، والملاحظ غير ذلك حتى إن هؤلاء المنادين بتجديد الخطاب الديني ومنهم حسن حنفي قد تأثر بهذا الخطاب ولابد أن أصحاب الخطاب الديني تناولوا الموضوعات المواكبة للعصر لكنهم تناولوها بما لا يحلو لحسن حنفي، فلذلك موّه بهذا الاقتراح زاعمًا أن الموضوعات في الخطاب الديني كلها موضوعات لا تواكب العصر، وهذا غير صحيح من واقع ما يتناوله أصحاب الخطاب الديني من موضوعات، أما عن منهج الخطاب ومطالبته بعدم الاعتماد فيه على النص، فقد خانه لسانه وأظهر عن مكنون قلبه إذ صرح بعدم الاعتماد على النص، وعندما يترك الاعتماد على النص فلا خطاب ديني لأن الدين طريق معرفته النص، وقد سبق أن أشرنا في البحث أن الدين "وضع الله" ، وعندما يدرك هذه السقطة يعود فيقول : ليكن السؤال من الواقع والجواب من الوحي، وهذا هو واقع الخطاب الديني، تعرض الناس مشاكل فيجيب أصحاب الخطاب الديني معززين ما يقولون بالقرآن والسنة "وحي" ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ۝ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ۝﴾ [١١٦]، إلا إذا كان يقصد الوحي وحي مستمر إلى الآن وذلك كفر صريح .

ولم يسلم له من اقتراحاته إلا الاقتراح الخامس والأخير، وهو حثه أصحاب الخطاب

---

(١١٦) سورة النجم ، الآية ٣ ، ٤ .

الديني على التسلح بالثقافة في فروع المعرفة المختلفة، وهذا أمر بديهي لابد منه ليكون لرجل الدين وزن بين الناس ، حتى يقبلوا عليه ويستفيدوا منه فهو اقتراح مقبول (*) .

أما عن هذا الهاتريك الباحث في علم الاجتماع فلا ندري ما علاقته بالخطاب الإسلامي، لكن لعله يبتغي الشهرة عند المنحرفين ممن يكتبون في خانة الديانة في هوياتهم "مسلم" ، عندما يتحدث عن الخطاب الإسلامي الذي لا يعجبه يحدد نقاطاً ثلاث سبق ذكرها .

(*) عن أبي هريرة رضي الله عنه قال : وكلني رسول الله صلى الله عليه وسلم بحفظ زكاة رمضان، فأتاني آت، فجعل يحثو من الطعام ، فأخذته وقلت : والله لأرفعنك إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال : إني محتاج وعلي عيال ولي حاجة شديدة، قال : فخليت عنه، فأصبحت فقال النبي صلى الله عليه وسلم : (يا أبا هريرة ما فعل أسيرك البارحة) . قال : قلت : يا رسول الله، شكا حاجة شديدة، وعيالاً فرحمته فخليت سبيله، قال : (أما إنه قد كذبك، وسيعود) . فعرفت أنه سيعود، لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم : (إنه سيعود) . فرصدته ، فجاء يحثو من الطعام، فأخذته فقلت : لأرفعنك إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال : دعني فإني محتاج وعلي عيال، لا أعود، فرحمته فخليت سبيله، فأصبحت فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم : (يا أبا هريرة ما فعل أسيرك) . قلت : يا رسول الله شكا حاجة شديدة وعيالاً، فرحمته فخليت سبيله، قال : (أما إنه كذبك، وسيعود) . فرصدته الثالثة، فجاء يحثو من الطعام، فأخذته فقلت : لأرفعنك إلى رسول الله، وهذا آخر ثلاث مرات تزعم لا تعود، ثم تعود، قال : دعني أعلمك كلمات ينفعك الله بها، قلت ما هو ؟ قال : إذا أويت إلى فراشك، فاقرأ آية الكرسي : (الله لا إله إلا هو الحي القيوم). حتى تختم الآية ، فإنك لن يزال عليك من الله حافظ، ولا يقربنك شيطان حتى تصبح، فخليت سبيله فأصبحت، فقال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم : (ما فعل أسيرك البارحة) . قلت : يا رسول الله، زعم أنه يعلمني كلمات ينفعني الله بها فخليت سبيله ، قال : (ما هي) . قلت : قال لي : إذا أويت إلى فراشك، فاقرأ آية الكرسي من أولها حتى تختم . وقال لي : لن يزال عليك من الله حافظ، ولا يقربك شيطان حتى تصبح فقال النبي صلى الله عليه وسلم : (أما إنه قد صدقك وهو كذوب، تعلم من تخاطب منذ ثلاث ليال يا أبا هريرة) . قال : لا ، قال : (ذاك شيطان)) . رواه البخاري (٢٣١١) كتاب الوكالة، أحمد في مسنده (٣٥٩٢) طبع مؤسسة الرسالة والحاكم (٤٥٩/٣) ، ابن حبان (٧٨٤) ورواه النسائي في عمل اليوم والليلة (٩٦٠) .

فالنقطة الأولى : هي الانفصام بين الإسلام والمسلمين حين يريد المسلمون تحسين أوضاعهم المادية، بينما يتحدث الإسلام عن أمور نظرية لم يعد للمسلمين اهتمام بها كالجهاد وغيره .

ولعدم فهمه بتعاليم الإسلام كما أرسلها الله عز وجل إلى رسوله ﷺ وحدثنا عنها صلوات الله وسلامه عليه، أن الرقي بالناحية الاقتصادية هو من صميم الإسلام بل ومن صميم الجهاد كما سنرى في مناقشته في النقطة الثالثة .

والله عز وجل يقول : ﴿وَٱبْتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلْـَٔاخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنْيَا ۖ وَأَحْسِن كَمَآ أَحْسَنَ ٱللَّهُ إِلَيْكَ ۖ﴾[117]، لكنه معذور في عدم فهمه لقلة ثقافته فيما يخص المسلمين، فتلك نقطة لا تستحق الرد، بل تستوجب الرثاء لمثل هذا الذي يقحم نفسه بما ليس له فيه شأن .

وعن النقطة الثانية : التي يزعم فيها أن الخطاب الديني الجديد الذي يمثله عمرو خالد وأمثاله، وأنه قائم على التقليد والاقتباس من المسيحية البروتستانتية الإنجيلية فهو كلام غث لا قيمة له .

إذ أن عمرو خالد ليس من رجال الدين حتى يكون خطابه خطابًا دينيًا، وكذلك ليست ثقافته - باعترافه هو - شاملة للدين الإسلامي والمسيحي حتى يأخذ من المسيحية ويضيف إلى الدين الإسلامي، وإن كان برنامجه (التليفزيوني) "كلام من القلب" يعتمد على حديث المشاهدين في نصفه لتفريغ ما في أنفسهم من أمور تزعجهم، فإن هذا أمر لم تبتدعه المسيحية بكل مذاهبها، بل هو موجود منذ وجد البشر وليس قائمًا على الاعتراف الذي تقوم عليه المسيحية إذ أن الاعتراف في المسيحية أمر يترتب عليه غفران الذنوب لا تفريغ هموم القلب من المشاكل، وهذا ليس معترفًا به في

---

(١١٧) سورة القصص ، الآية ٧٧ .

الإسلام، فلا يغفر الذنوب في الإسلام إلا الله : قال تعالى: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَن يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَىٰ مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ (118) .

وعمرو خالد يعرف هذا ويؤمن به ويصرح أنه ليس رجل دين يؤخذ عنه .

أما النقطة الثالثة والأخيرة ، والتي يزعم فيها أن أصحاب الخطاب الديني الجديد يحرفون في بعض المصطلحات كالجهاد ، فالجهاد في نظر السيد هاترك هو الحرب بينما أصحاب الخطاب الجديد يوسعونه في جهاد النفس والجهاد الإلكتروني و ...، فهل رسول الله ﷺ من أصحاب الخطاب الجديد الذي قال لأصحابه عندما رجعوا من غزوة : (عدنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر)(119) ، يقصد به ﷺ الجهاد في سبيل تحقيق الرزق والسعي في كل أمر يحق مصلحة المجتمع .

إن العلمانيين من المسلمين بحديثهم عن تجديد الخطاب الديني قد فتحوا الباب أمام الجميع دون ضوابط علمية ليتحدثوا في هذا الموضوع ، فقد باءوا بإثم ما ذكروا وآثام كل من تجرؤوا على الخطاب الديني دون أدوات تعينهم على الحديث .

ولعل أبلغ ما قيل ما ورد على لسان عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - : ما خان أمين قط ولكن اؤتمن غير أمين فخان . ونقول : ما ابتدع عالم قط ، ولكنه استفتى من ليس بعالم فضل وأضل .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

---

(118) سورة آل عمران، الآية 135 .

(119) رواه الخطيب البغدادي في آخر الجزء الثالث من تاريخه بسند ضعيف وعزاه العراقي إلى البيهقي بسند ضعيف وذكره ابن تيمية في مجموع الفتاوي 11/197 .

الخاتمة

- التجديد التزام بالقيم والضوابط الشرعية، فإذا خرج التجديد عن المعروف شرعًا وطبعًا فهو انفلات وتدمير وتخريب .

- تجديد الخطاب الديني لا بد أن يكون له ضوابط فهناك أصول ثابتة لا تقبل التغيير ولا التجديد، فالجانب العقدي لا يقبل التغيير أو التجديد، والجانب الشرعي التطبيقي يستوعب التجديد بضوابطه، حيث أن الفتوى تتغير بتغير الأزمان والأماكن .

- التجديد ارتباط بحسن العمل بمنهج الله، وحسن البلاغ لدعوة الله، ولا شك أن حسن العمل والبلاغ يقوم على العلم والفقه في الدين، والفقه ما هو إلا اجتهاد ووعي بمقاصد الشريعة وأحكامها وبصر بأمور الحياة ومستجداتها ، فعلى كل من يتحدث في علوم الشريعة أن يتسلح بالأدوات التي تؤهله لذلك، فالقدرة على التعامل مع قيم الكتاب والسنة وسلامة الفهم عاصم من كل غلو واعوجاج فطري مؤذن نحو المزيد من مظاهر الترف الفكري، والصراع الجدلي القاتل للقيم والمعاني .

- إن العلماء المجتهدين هم المنوط بهم الإصلاح والتجديد، ونعني بهؤلاء المجددين الذين جمعوا بين فقه الدين وفقه الحياة، ونشطت عقولهم في كتاب الله، فكل اجتهاد يعقبه تجديد بناء يؤجر عليه المجتهد وليس كل ابتداع اجتهاد وتجديد .

المصادر والمراجع

١ - أحجار على رقعة الشطرنج وليم غاي كار ترجمة سعيد جزائرلي، مراجعة محمد بدوي ، دار النفائس للطبع والنشر، ط ١٤، سنة ٢٠٠١ .

٢ - أحكام الأسرة المسلمة بين الشريعة والقانون ، د. صلاح الدين شلبي .

٣ - أنوار التنزيل وأسرار التأويل المسمى بتفسير البيضاوي لناصر الدين أبو الخير عبد الله بن عمر الشيرازي ، دار الفكر، بيروت .

٤ - الإحكام في أصول الأحكام لسيف الدين أبي الحسن بن أبي على محمد بن سالم التغلبي الآمدي، المكتب الإسلامي ، بيروت .

٥ - إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول لمحمد بن علي الشوكاني، تحقيق أبو مصعب البدري ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت

٦ - إعلام الموقعين عن رب العالمين لابن قيم الجوزية ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت .

٧ - إيضاح المبهم من معاني السلم في المنطق، للشيخ أحمد الدمنهوري، مصطفى البابي الحلبي.

٨ - بروتوكولات حكماء الاهيون ، أ . عباس محمود العقاد، ط ٥، سنة ١٩٨٠ .

٩ - التعريفات للشريف محمد بن علي الجرجاني، دار الكتب العلمية ، بيروت .

١٠- تيسير التحرير ، لمحمد أمين المعروف بأمير بادشاه على كتاب التحرير في أصول الفقه، دار الفكر ، بيروت .

١١- جريدة الأهرام ، العدد ٤٢٩٩٥، سة ٢٠٠٤ .

١٢- جريدة السياسة الكويتية ، العدد ١٢٧٥٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م .

١٣- جريدة صوت الأمة ، العدد ١٩٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م .

١٤- جريدة اللواء الإسلامي، العدد ١١٢٥، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م ، العدد ٦٦٨ ، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م .

١٥- حاشية الجرجاني على العضد .

١٦- حاشية الدسوقي لشمس الدين محمد عرفة الدسوقي، على الشرح الكبير لأبي البركات سيدنا أحمد الدردير، دار الفكر .

١٧- حاشية رد المحتار لابن عابدين على الدر المختار، شرح تنوير الأبصار، ط ٢، دار الفكر .

١٨- سنن أبي داود للإمام الحافظ أبي داود سليمان بن الأشعث السيستاني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيرو .

١٩- سنن النسائي ، للحافظ أبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن عليى بن دينار النسائي، دار المعارف، الرياض .

٢٠- سير أعلام النبلاء لشمس الدين محمد بن أحمد الذهبي ، تحقيق شعيب الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت .

٢١- شرح الكوكب المنير المسمى بمختصر التحرير أو المختبر المبتكر ، شرح مختصر في أصول الفقه للشيخ محمد بن أحمد عبد العزيز الفتوحي الحنبلي المعروف بابن النجار، تحقيق د. محمد الزحيلي، د. نزيه حماد، دار الفكر ، دمشق .

٢٢- صحيح الأمام البخاري، لأبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، دار القلم ، دمشق .

٢٣- صحيح الإمام مسلم ، لأبي الحسين مسلم بن الحجاج، دار إحياء التراث العربي، بيروت .

٢٤- صحيفة صوت الحق والحرية، صحيفة تونسية شهرية، عدد ٥ مايو ٢٠٠٦ .

٢٥- العضد على مختصر المنتهى، لابن الحاجب وحواشيه، المطبعة الأميرية، مصر .

٢٦- العلمانية نشأتها وتطورها وآثاره في الحياة الإسلامية المعاصرة، سفر بن عبد الرحمن الحوالي، دار مكة للطباعة والنشر ، نشر دار أم القرى ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م .

٢٧- فواتح الرحموت، شرح مسلم الثبوت عبد العلي محمد بن نظام الدين الأنصاري ، شرح مسلم الثبوت لمحب الدين بن عبد الشكور، المطبعة الأميرية - بولاق .

٢٨- فيض القدير ، لمحمد عبد الرؤوف المناوي ، ط الحلبي، القاهرة .

٢٩- في ظلال القرآن ، سيد قطب، دار التراث ، بيروت . ط ٣ .

٣٠- القاموس المحيط ، للفيروز أبادي مجد الدين يعقوب، ط الحسينية، مصر .

٣١- كشف الخفا ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، للعجلوني، حلب، سوريا .

٣٢- الماسونية ذلك العالم المجهول، صابر طعيمة، دار الجيل، بيروت، ط ٢ ، ١٩٨١ .

٣٣- مجلة البيان ، السنة الثانية عشر، العدد ١٩٥ ، سنة ٢٠٠٤م .

٣٤- مجموع الفتاوي، لابن تيمية .

٣٥- محيط المحيط، بطرس البستاني ، مؤسسة جواد، بيرو .

٣٦- المخططات التلمودية اليهودية الصهيونية، أ. أنور الجندي، دار الاعتصام، سنة ١٩٧٧م .

٣٧- المستصفي في أصول الفقه ، لأبي حاصد الغزالي، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٣٨- المغنى والشرح الكبير، لموفق الدين بن قدامى المقدسي ، وشمس الدين بن قدامى المقدسي، دار الكتاب المصري .

٣٩- مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، نصر أبو زيد ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٠م .

٤٠- موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، تأليف وإشراف د. عبد الوهاب المسيري، بالاشتراك مع سوسن حسن، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، سنة ١٩٧٥م.

٤١- نهاية السول، لجمال الدين عبد الرحيم الأسنوي، شرح منهاج الوصول في علم الأصول للبيضاوي محمد على صحيح وأولاده .

تدريبات مقترحة لآلة الكمان لتذليل صعوبة أداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست

د. حمدي مصطفى عيد (*)

مقدمة :

تحتل آلة الكمان المرتبة الأولى من بين جميع ألآت الاوركسترا ، لما لها من دور متميز في أداء الأعمال الموسيقية ، ولها مقدرة خاصة في أداء أدق التعبيرات الموسيقية ، مثلها في ذلك مثل الصوت البشري ، وذلك لتعدد أساليب وتقنيات العزف عليها ، كما أنها تعد العمود الفقري لعائلة الوتريات ذات القوس ، (الكمان ، الفيولا ، التشيللو ، الكنترباص) ويتضح ذلك في أغلب الأعمال الأوركسترالية وفرق الموسيقى العربية ، كما لقبت "بسيدة الاوركسترا " ، وقال عنها الشاعر والفيلسوف الألماني "هاييتي" : إنها تحمل أمزجة البشر وتتكلم بشعور العازف عليها وتكشف أسرار عواطفه ، وتنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات(١) .

وقد حدث تطور كبير في أسلوب الأداء على آلة الكمان منذ دخولها الموسيقي العربية وحتى يومنا هذا ، فنجد أن بعض العازفين يتميز

(*) أستاذ آلة الكمان بالمعهد العالى للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون .

(١) منى درويش – الكمان .. عزف خارج التخت العربي – مجلة مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الرابع عشر – القاهرة – ١٨ نوفمبر ٢٠٠٥ .

بالبراعة في الأداء والتعبير ولديه القدرة على أداء أدق الأحاسيس ويستطيع أن يجمع بين عدة أساليب للأداء .

ولكن المشكلة هي أنه بالرغم من تعدد أساليب وتقنيات العزف لآلة الكمان ، والمستوى الجيد في الأداء لدارسي آلة الكمان وبعض العازفين ، إلا أن أداءهم لبعض مقامات الموسيقى العربية لا يكون بالشكل السليم ، ومن هذه المقامات هي مقام السيكاه المصورة على درجة النوا والراست، وذلك لصعوبة المحافظة على مقدار نسب مسافات الأصابع بين نغمات المقام ، ويؤدي ذلك إلى فقدان المقام لأهليته وقد نسمع مقاما آخر غير مقام السيكاه .

فكان هدف البحث هو وضع تدريبات لآلة الكمان تساعد الدارس على أداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست بشكل جيد.

وتنبع أهمية هذا البحث في الاستفادة من هذه التدريبات وأداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست على أكمل وجه لدارسي آلة الكمان العربي .

منهج البحث : ويتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي.

حدود البحث : آلة الكمان العربي

عينة البحث : مقام السيكاه والسيكاه المصورة على درجتي النوى والراست .

وحيث إن مقام السيكاه من المقامات الأساسية ذات درجات غير ثابتة، وتحتوي على ثلاثة أرباع التون ، اختار الباحث الأوضاع (الثاني - الثالث - الرابع) في هذه التدريبات لتسهل على العازف أداءها .

ويقسم الباحث هذه الدراسة إلى مبحثين :

أولا : الإطار النظري ، الذي يتحدد في :

- المقام
- الأجناس
- التصوير في الموسيقى العربية

ثانيا : الإطار العملي " الدراسة التحليلية " ، وتنقسم إلى جزأين :

- مقام السيكاه على درجة النوا
- مقام السيكاه على درجة الراست
- التدريبات المقترحة للأداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست

أولا : الإطار النظري

المقام :[1]

المقام في الموسيقى العربية هو الأساس الذي يبنى عليه اللحن ويطلق على مجموعة من الدرجات مرتبة ترتيبا خاصا ، يجعلها ذا طابع ولون ولحن معين ، والمقام يتكون من مجموعة عناصر أساسية أولها:

درجات المقام الأساسية الذي يتألف منها ، وعددها ثمان ، وهي تختص باسمه وطابعه ولحنه وتسمى بالسلم أو الديوان الأساسي للمقام ،

---

(1) د. إيهاب حامد عبد العظيم ، د . حازم محمد عبد العظيم ، نظريات الموسيقى العربية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

ويضاف إليها ديوان ثان يكون جوابا للأول ؛ لتوسيع نطاق المقام وحرية التصرف بالتلحين منه ، وقلما تجد في الموسيقى العربية مقاما من ديوان واحد والمقامات كثيرة منها ما هو أساسي، ومنها ما هو فرعي ، ويتركب المقام من أكثر من لحنين في ديوانه الأساسي .

ولكل مقام عربي ترتيب خاص بالأبعاد الواقعة بين درجاته ، تتطلبه طبيعة ولونه اللحني ، وهي تختلف في كل مقام عنها في غيره ، أي : إن هذا الاختلاف في الأبعاد يميز المقامات عن بعضها البعض .

ولكل مقام أسلوب خاص، وشخصية خاصة يمثلان سير العمل فيه، ويستعملان في حدوده ، وبهذا الأسلوب وتلك الشخصية تتميز المقامات بعضها عن بعض خصوصا بتلك التي تتشابه في تكوينها ومستقرها ، والمقام يتركب من لحنين مختلفين ، هكذا تقوم الشخصية على إظهار هذين اللحنين بكثرة في أجناس وعقود هذا المقام، كما أنها تميز المقام عن غيره من المقامات .

ولكل مقام " غماز " وهو ضروري جدا ، والغماز هو الدرجة الخامسة بعد الدرجة الأولى للمقام . فمثلا : إذا كانت الدرجة الأولى لمقام الراست هو الراست ، فغمازه هو درجة النوا ، وإذا كانت الدرجة الأولى لمقام السيكاه هو اليكاه ، فغمازه هو درجة الأوج .

ولهذه القاعدة بعض الاستثناء ، إذ إن من طبيعة بعض المقامات ما يقع غمازها على الدرجة الرابعة حتى أنها تزيد أحيانا عن الدرجة الأساسية، وعن درجة الجواب للمقام نفسه .

والمقامات الأساسية تتكون من إحدى عشرة مقاما أساسيا هي : الراست – النهاوند – النوا أثر –البياتي – الحجاز – الكرد – الصبا – السيكاه – الهزام – العراق – العجم .

ومقام السيكاه من المقامات الأساسية ذات درجات غير ثابتة وتحتوي على ثلاثة أرباع التون .

وسيكاة كلمة فارسية مركبة من كلمتين " سي " بمعنى ثلاثة و " يكاة " بمعنى مقام ، أي المقام الثالث لكونه يبدأ بالنغمة الثالثة من مقام الراست أو لان نسبه تتكون من ثلاثة نغمات ، ويسهل على الأذن إدراك اللحن الذي يحتوي على مقام السيكاه ، ويظهر ذلك بوضوح في الموسيقى العربية .

(مقام السيكاه)

سيكاه على درجة السيكاه

راست على درجة النوا

بزرك مجير كردان أوج حسيني نوا جهاركاه سيكاه

الأجناس

تعتمد الموسيقى العالمية في ألحانها على " التتراكورد " وهو لفظ يوناني معناه (أربعة نغمات) كما تعتمد الموسيقى العربية في ألحانها على " الجنس " وهو : تتابع أربع نغمات تتابعا لحنيا يحصر ثلاثة أبعاد ويساوي في مجموعها عشرة أرباع ، ولكل جنس طابعه الخاص الذي يتميز به ويعرف بالهيئة اللحنية التي تشمل أصول التأليف في الموسيقى العربية .

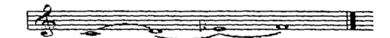
وتبنى الموسيقى العربية من حيث الألحان على المقامات التي تتركب من اجتماع جنسين : (خليتين لحنيتين) سواء باتصال أو انفصال، أو

تداخل، أو عقد، وجنس باتصال فقط أو طبع، وجنس باتصال أو بانفصال، أو بتداخل وبذلك يتكون المقام . والجنس والعقد والطبع إما أصلي أو فرعي، أو مصور.

أنواع الأجناس الأصلية :

والأبعاد بين النغمات

١. جنس الراست :



٢. جنس النهاوند :



٣. جنس البياتي :



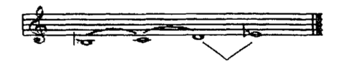
٤. جنس الحجار :



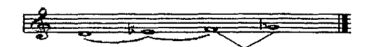
٥. جنس الكرد :



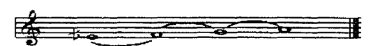
٦. جنس العجم :



٧. جنس الصبا :



٨. جنس السيكاه :



٩. جنس العراق :



١٠. جنس الهزام :



١١. عقد النوا أثر



التصوير في الموسيقى العربية [1]

التصوير في الموسيقى العربية أو الغربية معناه : نقل اللحن من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض عنه بمسافة موسيقية معلومة، وهناك طريقتان لتصوير الألحان :

الطريقة الأولى :

التصوير ونقل اللحن على درجة موسيقية معلومة مثل تصوير جنس الراست على درجة النوا . يدون جنس الراست ثم يدون الرجة المطلوبة، بحيث تكون النغمات تحت بعضها في تسلسل تصاعدي ثم نحسب الأبعاد الجديدة ونطابقها بأبعاد جنس الراست ، وتكون قابلة للرفع أو الخفض حتى تساويها ، ويسمى جنس راست مصور على درجة النوا وذلك باستخدام علامات الرفع والخفض .

الطريقة الثانية :

التصوير ونقل اللحن على أي مسافة موسيقيه ، مثل تصوير جنس البياتي على مسافة خامة تامة صاعدة .

يدون جنس البياتي على ركوزه الأصلي الدوكاه مع تحديد أبعاده ، وتحسب مسافة الخامسة التامة الصاعدة من نغمة الدوكاه في تسلسل سلمي صاعد ، نصل إلى درجة الحسيني ، ثم نبدأ تدوين جنس البياتي من درجة الحسيني مع تطبيق ما اتبع في النموذج السابق ، ويسمى جنس بياتي مصور على درجة الحسيني .

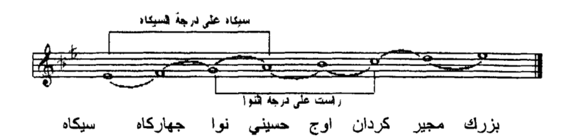
---

[1] المرجع السابق .

الإطار العملي

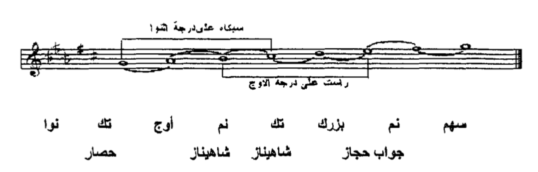
مقام السيكاه :-

ويعد مقام السيكاه من المقامات الأساسية ويمكن تصويره على أي درجة من درجات السلم ، وهو متداخل الجنس ، وجنس الأصل " سيكاه على درجة السيكاه " وجنس الفرع " راست على درجة النوا .



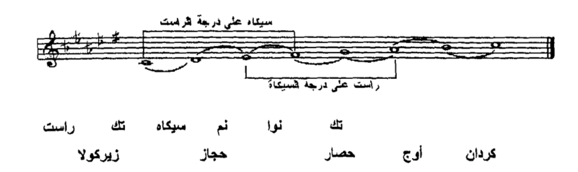
مقام السيكاه المصور على درجة النوا :

ويبدأ من درجة النوا حتى درجة السهم و جنسه متداخل ، جنس الأصل " سيكاه على درجة النوا ، وجنس الفرع " راست على درجة " الأوج "



مقام السيكاه المصور على درجة الراست :

ويبدأ من درجة الراست حتى درجة الكردان وحتى جواب الكردان ، وجنسه متداخل ، جنس الأصل " سيكاه " على درجة الراست ، أو الكردان ، وجنس الفرع " راست على درجة " السيكاه "



ويعد أداء هذين المقامين آلة الكمان من أصعب المقامات على الإطلاق؛ لصعوبة المحافظة على نسب نغمات مقام السيكاه المصورة على هذه النغمات

وأقترح هذه التدريبات لتذليل هذه الصعوبة وأداء المقام على أكمل وجه .

- **التدريبات المقترحة لأداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست**
- **أولا : التدريبات المصورة على درجة النوا .**

التمرين الأول :

أداء سلم مقام السيكاه المصور على درجة النوا في حدود اوكتافين فقط ، أولا : لمعرفة وضع الأصابع والنسب الصحيحة للمقام المصور ، ويتم بالأشكال الآتية :



التمرين الثاني:



يتم التدريب السابق بالقوس الموضح وبسرعة بطيئة أولا للاستماع إلى النسب الصحيحة بين درجات المقام ، ويتم زيادة السرعة تدريجيا .

التمرين الثالث:



ويتم أداء هذا التمرين بكل أشكال القوس الموضحة سابقا ، وبسرعة بطيئة أولا للاستماع إلى النسب الصحيحة بين درجات المقام ، ويتم زيادة السرعة تدريجيا .

التمرين الرابع :



يتم التدريب السابق بالقوس الموضح وبسرعة بطيئة أولا للاستماع إلى النسب الصحيحة بين درجات المقام ، ويتم زيادة السرعة تدريجيا .

التمرين الخامس :

أداء السلم في ثلاثة وأكتاف كاملة مع استخدام الوضع المتحرك والوضع الثاني









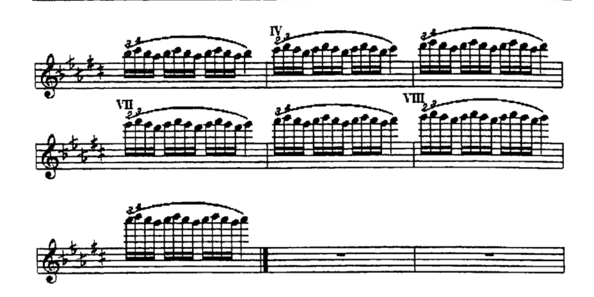
التمرين السادس :



ويتم التدريب على هذا السلم بأشكال القوس الموضحة من قبل ، والمحافظة على نسب المقام بين أصابع اليد اليسرى .

التمرين السابع :





يتم التدريب السابق بالقوس الموضح وبسرعة بطيئة أولا ؛ للاستماع إلى النسب الصحيحة بين درجات المقام ، ويتم زيادة السرعة تدريجيا .

التمرين الثامن :



يتم التدريب السابق بالقوس الموضح وبسرعة بطيئة أولا ؛ للاستماع إلى النسب الصحيحة بين درجات المقام ، ويتم زيادة السرعة تدريجيا .

- **التدريبات المصورة على درجة الراست .**

التمرين الأول :

أداء السلم في حدود أكتافين فقط ؛ حتى يتم إجادة الحفاظ على النسب الصحيحة للمقام بين أصابع اليد اليسرى


1
III
I
III
2
3
4
5

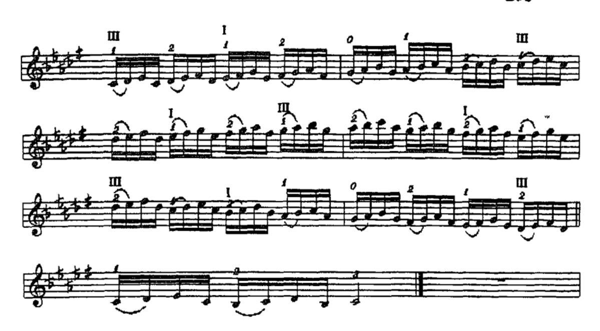
التمرين الثانى :

III I III I IV



يجب أن يؤدي هذا التمرين بسرعة بطيئة أولا حتى يتم إجادة الحفاظ على نسب المقام بين الأصابع، ثم زيادة السرعة .

التمرين الثالث :



يؤدى هذا التمرين بشكل القوس الموضح كما يمكن استخدام جميع أشكال القوس الموضحة من قبل في أداء هذا التمرين .

التمرين الرابع :



ويؤدي هذا التمرين أيضًا بجميع أشكال القوس الموضحة من قبل .

التمرين الخامس :

أداء سلم مقام السيكاه المصورة على درجة الراست، والكردان في ثلاثة أوكتافات كاملة ، وبأشكال القوس المختلفة .



التمرين السادس :

التمرين السابع :



التمرين الثامن :



يجب أن تؤدى هذه التمارين بسرعة بطيئة أولا حتى يتم إجادة الحفاظ على نسب المقام بين الأصابع، ثم زيادة السرعة بعد ذلك .

نتائج البحث

تناول البحث وصف إجراءات الدراسة التحليلية الوصفية لمقام السيكاه، والسيكاه المصورة على درجة النوا والراست وبما اشتملت عليه من التعريف للمقام ، و الأجناس ، والتصوير في الموسيقى العربية للأحد عشر مقاما الأساسيين في الموسيقى العربية وأبعادها، كما قام البحث بوضع تدريبات مقترحة لآلة الكمان لتسهيل عزف مقام السيكاة المصورة على درجتي الراست والنوا على آلة الكمان لتأكيد هدف البحث ، وهو تسهيل أداء عزف مقام السيكاه المصورة على درجتي : الراست، والنوا على آلة الكمان بشكل جيد .

وحيث إنه بوضع تدريبات مقترحة مناسبة لآلة الكمان لتسهيل عزف مقام السيكاة المصورة على درجتي النوا والراست على آلة الكمان ، يرى الباحث بأن التدريب على هذه التدريبات المقترحة يكسب الدارس القدرة التكنيكية على أداء مقام السيكاه المصورة على درجتي النوا والراست بشكل جيد ، وينمي أسلوب الأداء على آلة الكمان لدارسي آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية وجميع الكليات المناظرة .

المراجع

- د. إيهاب حامد عبد العظيم ، د. حازم محمد عبد العظيم، نظريات الموسيقى العربية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠٦.
- أ. د. سهير عبد العظيم محمد ، أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية ، القاهرة ١٩٨٤
- منى درويش - الكمان.. عزف خارج التخت العربي - مجلة مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الرابع عشر القاهرة - ١٨ نوفمبر ٢٠٠٥.

أم كلثوم وأزمة النقد الموسيقي

د. وليد محمود حسين شوشة (*)

عندما حاول الباحث دراسة أم كلثوم لم يجد مفراً من التعليق على تراث مصر الفني بصفة عامة، وما عاصر النهضة المصرية العظمى من عصر محمد علي إلى الآن من أحداث كانت تجرى في مصر والوطن العربي، ولم يجد مفراً كذلك من تعقب التطورات الفنية عند المصريين حتى بلغ عهد أم كلثوم الذى امتاز بوفرة الإنتاج الفني والأدبي على الرغم من الصعوبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية العامة.

وسيجد المتلقي أنَّ مضمون الموضوعات التى تعرض لها الباحث من ألزم ما يكون للوضع النقدي اليوم، وأنَّ الباحث لم يهتم بالناحية التاريخية واللغوية قدر اهتمامه بالنواحي النقدية التي فاضت بها الكتابات على أم كلثوم، ذلك الذي يقال عنها إنّها "أعظم فنانة" مصرية عرفها التاريخ.

فتحت مصر أبوابها للحضارة الغربية، كما هو معروف، من بعد غزو الفرنسيين لها في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، ومن بعد تقلد محمد على باشويتها في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. فتنبه المصريون إلى أشكال حضارة غريبة عنهم، رأوها أثناء إقامة رجال الحملة الفرنسية بالقاهرة [1].

(*) مدرس بالمعهد العالي للنقد الفني – قسم النقد الموسيقي – أكاديمية الفنون

(1) حسين فوزي، "سندباد مصري"، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، ص ٩٩ – ١٠٩

خطت الحضارة الغربية خطوات عملية إلى مصر من قبل أن تخطو خطوات روحية. انتظم بها الأمن، وتلاشت سطوة المماليك وشقت الترع وأنشئت القناطر، ونظم الري والصرف، على أيدي جهابذة المهندسين والعلماء الأجانب، وأصلحت الأراضي البور، واختطت الشوارع، وقامت بالقاهرة مصلحة للتنظيم، ودبت الحياة في الإسكندرية بفضل تجديد مينائها وإنشاء ترسانتها.

إنَّ مأساة مصر الحديثة هي أنَّ حضارة الغرب طرقتها على الوجه المادي، حصراً. جاءتها بخيرها في الصور المادية لهذا الخير، وحملت إليها شرورها في الصور الروحية للشر. مصر لم تتطور عقلياً ولا فكرياً في محاذاة تلك الانقلابات العمرانية التي حققتها حضارة أوروبا بمصر منذ عهد محمد علي. وما فتئت الصور المادية للحضارة الغربية هي المتغلبة، تسبق، بمراحل طويلة، الحالة العقلية والشعورية لبلاد وادي النيل. فلو عقدنا المقارنات بين قدر التطور المادي سالف الذكر بالتطور الفني والفكري لوجدنا نقصاً بيناً في هذا الجانب.

وما أسهل استعارة العنصر المادي في حضارة أجنبية والاقتباس منها. أن إدراك عنصر واحد من حضارة غريبة عنا، يجب أن يستدرج عناصرها الأخرى، إذا أريد لتلك الحضارة الأجنبية أن تؤتى ثمارها الثقافية. ولكنا ألبسنا الحضارة الغربية كما يلبس قميص المجانين؛ أقحمت علينا من علٍ في صورتها المادية.

وبذلك اختلطت علينا سبل الإصلاح الروحي، وتاهت منا المقومات الحقيقة للنهضة، فحضارة الغرب الفكرية والفنية والعلمية، مجموع متكامل لا ينفصل عن حضارة المادية. مع ذلك، لا نزال نعاني المرض الانفصامي العجيب، نتيجة استيراد أدوات الحضارة المادية، من دون أساسها الفكري والفني.

أغلب الظن أنّ ما يُكتب اليوم من نقد موسيقي يزيد عما كان يكتب في أيّ فترة من فترات تاريخ مصر النقدي الموسيقي وغير الموسيقي على حد سواء.

خذ مثلاً هذا الاتجاه الخارجي لدراسة الغناء والدال على صورة بدائية من النقد البيوغرافي الذي يقرن الغناء بسيرة أم كلثوم: "هل لك أن تسأل أو تجيب عن السبب في تدهور هذه المطربة من قمة مجدها الفني إلى هذا الحضيض كل شيء بارد وكل شيء ميت فلماذا ؟ لماذا قَتِل إنشادها وساء غنائها وأصبحت مستهترة بالأصول الموسيقية وأصبحت لا تصدر عن عاطفة فيما تقول ! أمرجع ذلك إلى سوء التلحين ؟ أم مرجعه إلى أن الصبية قد اغتنت وامتلكت أطيانا وبنت مسجدا وتعالت عن الغناء، وإذا كان هذا صحيحا فلماذا لا تهجر الطرب وتفسح الطريق لمن هن أوفر إخلاصا للفن رحمة بالجماهير ؟ ذلك تساؤل اقسم لك يا سيدي أنى لا أصدر فيه عن غير إخلاص وغيرة فهل لك أن تجيب " الراديو " الكلمة ليست لنا على كل حال." [٢]

هنا النقص البيّن في النقد العربي الموسيقي المعاصر: خلوه من التناول " الكبير" كدراسة أم كلثوم. والموضوع الكبير، في كل فن متكامل، هو في النهاية موضوع مأساوي. إنه الموضوع المنبثق عن حس الإنسان المأساوي بالحياة. لعل نقد الغرب، من أفلاطون [٣] إلى العصر الحديث، هو الذي يوحي لنا بمثل هذا الرأي. ولكن هل يستطيع النقد العربي الموسيقي إلا أن يكون استمراراً للنقد الأوربي ؟

بل أنّ النقد الموسيقي الذي نعرفه اليوم هو فن أوروبي [٤]. وهو له جذور عندنا في التراث العربي: "فمنذ ظهور الإسلام وفكرة مقارنة التجارب

---

(٢) "هل تهجر أم كلثوم عالم الطرب؟"، الراديو والبعكوكة، ١٩٣٢\١١\١٤، المجلد ٣\٦١، في "أم كلثوم كوكب الشرق في صحافة مصر"، المجلد الأول، القاهرة، دار ميريت، ٢٠٠٢، ص ١٤٦.

(٣) لويس عوض، "نصوص النقد الأدبي – اليوناني"، ج١، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٥ - ٨٢.

(٤) سهير أسعد طلعت، "اتجاهات النقد الموسيقي المعاصر – تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر"، مجلة فكر وإبداع إصدار علمي محكم، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، العدد ٢١ ، ٢٠٠٣ ص٢٩٩.

الموسيقية المحلية الموروثة بنظريات موسيقى الشعوب المجاورة مثل الإغريق، والبيزنطيين، واللخميين في مملكة الحيرة، والساسانيين في إيران، تراود الباحثين والعلماء العرب. وقد تمت هذه المقارنة – على وجه الخصوص – بنظريات موسيقى الإغريق. وإذا كان ما لاحظوه في التقاليد والممارسات الموسيقية قد جذبهم إلى تغليب الأنظمة النظرية، فإنَّ الكتب والرسائل التي حرروها في هذا المجال جاءت على عكس ذلك، أيّ أنّهم استنبطوا من النظرية أساليب التطبيق." [٥]

إنّما تطور النقد الموسيقي الآن هو تطور في خط واحد هو خط المأساة. والمأساة هنا هي أنَّ الناقد أو دارس أم كلثوم يبدو وكأنّه يواجه قوة كبرى، مهما لبست هذه القوة من أقنعة. إنَّ الناقد الموسيقي يقع ضمن إطار الحدث. والحدث وسيلة لتحديد معنى المواجهة والسمو الإنساني والموت عن اختيار لا عن مصادفة. في روايات الرومانس، يخرج الفارس إلى متاهات الحياة ليحارب الشر دفاعاً عن الفضيلة. وخروجه هذا إنّما هو بحث ومخاطرة ومواجهة، تعين فى النهاية شخصيته. وحين تطورت الرواية، أصبح البحث لا في الغابات والجبال والأصقاع النائية، بل في متاهات المجتمع، متاهات المدينة. وفي عصرنا هذا تحول البحث إلى متاهة هي رمز للمتاهات الأخرى: متاهة النفس والعقل والوعي واللاوعي. وفي هذا البحث دائما مواجهة تتحقق على شفا المأساة.

من هذا كله لا أرى إلا القليل في النقد الموسيقي العربي المعاصر. فالنقد لدينا ما زال لا يؤخذ مأخذ الجد من الناقد، وما زال مطبوعا بهاجس الترويج والتسويق. وكثيرا ما يعتبر الناقد لدينا "ناجحاً" إذا استطاع تحقيق هذا التسويق

[٥] جان كلود شابربيه، "علم الموسيقى"، في كتاب: رشدي راشد وريجيس مورلون، "موسوعة تاريخ العلوم العربية" الجزء الثاني، بيروت-لبنان، مركز دراسات الوحدة العربي، مؤسسة عبد الحميد شومان، سلسلة تاريخ العلوم العربية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٧٣٧. وبالإمكان الرجوع إلى كتاب بن سينا في النظريات الموسيقية وتطبيقاتها تحت عنوان "علم صناعة الموسيقى" وقسم "الموسيقى في كتابه الأشهر على "الشفاء"

على نحو أولي يجتنب تعقيد التقنية التي هي العامل الكبير في بناء النقد المتخصص. فمن الملاحظ أنَّ العديد من نقاد الموسيقى ممن يمارسون هذا الفن أو ذاك العلم النقدي في وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة المختلفة من دون تطبيق واضح لنظرية نقدية ما أو لمفهوم نقدي موسيقي يقوم على التحليل والاستنباط والمقارنة.

وهنا أيضا نجد أن النقد الموسيقي الأوروبي ينمو ويتجدد بنمو وتجديد المحاولات الأسلوبية. ففي كل نقد عظيم يتناول الناقد اللغة الفنية كمادة رخصة حية ويسعى في تطويعها لإدراكه الحياة وحسه بها. الألفاظ، العبارات، زاوية النظر، التحليل التقني والنظري، كلها وسائل تقنية لتحقيق الأسلوب الذي يدرك به الناقد هدفه.

لعل كتاب رتيبة الحفني [٦]، ونعمات أحمد فؤاد [٧]، وفرجينيا دانيلسون [٨] هي الدراسات الوحيدة التي تدل على وعي بعض هذه الأمور، مما يجعلها على قدمها، من أفضل ما أنتج النقد الموسيقي العربي المعاصر لأم كلثوم حتى الآن.

"هل تعرف ما هو أقصر الطرق إلى كتابة مسرحية رديئة؟" يسأل الناقد المسرحي الإنجليزي كينث تاينان في كتابه "ستار" فيجيب: "إنه الابتداء بموضوع كبير أو هدف عظيم على أمل أن ينتج هذا في النهاية المشتقات الضرورية – كالشخصية والحوار. الويل للذي يسيء فهم طبيعة الدراما ويفترض بأن التجريد يخلق الإنسان".

لنا هنا أن نستبدل كلمة مسرحية بنقد لنجد أن هذا الكلام ينطبق عليه أيضا. "فالتجريد لا يخلق الإنسان". والتفكير في الموضوع الكبير قد يبقى تفلسفاً (هذا

[٦] رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤.
[٧] نعمات أحمد فؤاد، "أم كلثوم عصر من الفن"، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٠.
[٨] فرجينيا دانيلسون، "صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصري في القرن العشرين"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

إذا كان فيه عمق وأصالة) لن يدنيه بالضرورة من فكرة النقد في كثير أو قليل. والناقد الذي يبدأ من التجريد ثم يحاول خلق الشخصيات التي تمثل هذا أو ذاك من أوجه فكرته المجردة، كمن يضع العربة أمام الحصان. يقول تاينان أن مؤلفاً كهذا لعله يكتب في يومياته شيئا من هذا القبيل. "حاولت أن أختار الموضوع المناسب. بقيت حائرا بين المواضيع التالية "فلسفة السلطة، وحدة الناس، والتفريق العنصري، القنبلة الهيدروجينية ، الثورة".

هذه كلها موضوعات كبرى ولن يستطيع أصدقائي أن يتهموني بأنني أتغاضى عن أزمات العصر. لقد حددتُ موقفي تجاه هذه الموضوعات، ولم يبق سوى روتين إملاء الفراغات – المعالجة والشخصيات موضع البحث. ولكن أي موضوع من هذه الموضوعات الخمسة يجب أن أختار ؟ سوف أخرج للنزهة في الحدائق لأفكر...". لا يسبق النقد تحديد موضوع كبير ما إنّما يجمع النقد بين الموضوع والشكل معاً.

لا ريب أن تفكيرا كهذا لن يؤدي إلا إلى نقد رديء. خذ مثلا: "لقد استمعتُ مرة إلى الآنسة أم كلثوم وهى تغنى قطعة للأستاذ بيرم تلك القطعة التي بها (الزهر كان أنت) وكنت استمع الى الآنسة من المذياع بمنزلي ، وفى آخر هذه القطعة انقلب الغناء إلى مناحة ، وانقلب تاليف القطعة إلى تهريج زجلي لا نغفر بحال من الأحوال للأستاذ وقوعه فيه ، فقد كانت الآنسة أم كلثوم وهى تقول: (ياللى اسست وهديت، ياللي عاليت ووطيت، وياللى عمرت واخليت)، (معددة) لا أكثر ولا اقل، وقد بعثت لها بخطاب عقب سماعي هذه القطعة أخبرتها فيه عن رأيي، وأخبرتها أن بعض من كان يستمع معي إلى إذاعتها قال للراديو (عظم الله أجركم) و(البقية في حياتكم) فنحن نود كما قال الأستاذ ميلاد أن يعود الأستاذ بيرم سيرته الأولى ، وان يكون من بناة الفن وألا يخرجه تيار التهريج.

وكفى البلد ما يعانيه من ميوعة التلحين، في الكثير من القطع التي يتغنى بها المغنون والقيان أقول كفى البلد ذلك قاتلاً لنخوة أبنائه، وقاضيًا على روح الفتوة وشبابه فإنّه إذا انضمت إلى هذه الميوعة في التلحين، الميوعة في التاليف زاد ذلك في الطابور غُمة، وأسرع بالأمة إلى الفناء الأدبي، وأعطى عن الأمة المصرية الكريمة لكل من يستمع إلى أغانيها في الأقطار الشقيقة صورة غير حقيقية لما تنطوي عليها نهضتها الأدبية ، ولما ينطوي عليها جمهورها المثقف من فهم للفن الشعري أو الزجلي على وجه الصحيح." [٩]

إنَّ الناقد القديم يتخطى الأشخاص الذين لا يوجد النقد إلا بقيامهم على أقدامهم، ولأنّه قد يدفع الناقد إلى تجاهل الأشياء "الصغيرة"، و"توافه" الحياة الحقيقية، والأناس "الصغار" الذين يحيطون به ويكونون مجتمعه وثورته وسلطته عن وعي أو غير وعي، في سبيل ملاحقة التفاصيل المنطقية لفكرته الكبيرة. كثيراً ما تكون هذه "الصغائر" هي السبيل إلى "الحدث" و"الشخصية" لأنها تبتنيهما من الداخل. وإذا تنامت الشخصيات من الداخل فإنَّ "أزمات الإنسان المعاصر" يتنامى تصويرها من ورائها وخلالها. وهكذا يكون الناقد قد أتى موضوعه الكبير تجسيدًا متصلاً بإمكان الواقع نتيجة لخلق الأشخاص، لا تجريداً يفرض علينا الأشخاص في حضور شبحي يضعف الحدث ويفتعله، ويتركنا غير مقتنعين خيالاً وغير مكتفين فكراً.

فترتنا الراهنة، في العالم العربي، فترة دينامية. لم يتململ ويتطلع العرب منذ حوالي ألف سنة كما يتململون الآن ويتطلعون. وقد انتقلوا في نصف قرن من الزمان من سكونية سادرة إلى حركة نشيطة هادرة. غير أنّنا يجب أن نعترف أيضا أن هذه الفترة، روحياً، فترة مقلقلة، مضطربة التوازن. ولعل الناقد في كل عصر من عصور النمو الاقتصادي، غريب صعب الاندماج.

---

[٩] محمد الأسمر، "كلمة حق بين بيرم التونسي وام كلثوم"، الصباح، ١٩٤٤\٢\٢٤، المجلد ٢\٤١٢، في "أم كلثوم كوكب الشرق في صحافة مصر"، المجلد الأول، القاهرة، دار ميريت، ٢٠٠٢، ص ١٢.

وحيثما ينتعش التاجر وربّ العمل، وقد ينتعش صاحب الفندق ومغني الملهى، ولكن قد لا ينتعش المفكر بالضرورة.

وفترتنا هذه من الناحية السياسية، فترة ديناميية قلقة أيضا. والسلطة أصبحت أميل إلى أن تكون ميزة الأفراد لا ميزة المؤسسات المنظمة. وبقدر ما تستثنى الأحزاب بعضها بعضاً، هكذا يستثنى الأفراد بعضهم بعضا، ويتهم بعضهم بعضا.

غير أنّ النقد الموسيقي العربي حتى الآن لم يتأثر بهذه الديناميية، وهذا التأرجح والفوران. فهو لا يعطينا رؤية خاصة لوضع اجتماعي خاص كان يجب أن يثير الفنان ويلهمه. فهي إذن، كما أراها، قد قصّرت على الصعيد الفردي كما قصّرت على الصعيد الجماعي. لستُ أعرف نقداً يتصل جذوراً وفروعاً، رمزاً وتجسيداً، بالتجربة الكيانية الضخمة التي نمر بها اليوم. لقد حاولت نعمات أحمد فؤاد ذلك في كتابها التاريخي على أم كلثوم. فأرادت أن تقيم فيه جسراً بين خضم من الأفكار السياسية المسبقة وبين تجربة الفنانة الكبرى بينما التزمت رتيبة الحفني الفن والسيرة منهجا في البحث. ولا شك أنّ أوضح أسباب وجود العمل الفني وجود صانعه، لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الفنان وحياته من أقدم مناهج الدراسة النقدية الفنية وأقواها [١٠]. وقد كان كتاب نعمات أحمد فؤاد الأول قصة حياة بطلتها أم كلثوم. وأمّا الثاني وهو ما يهمنا هنا فهو قصة عصر، سيدته أم كلثوم. فليس هذا الكتاب الثاني حديثا وأخباراً ولكنه حديث التاريخ في حقبة من أهم مراحله امتدت على طريق الفن العربي مائة سنة طوى الفن فيها صفحات وفتح صفحات أخرى زخرت بالأحداث.

---

[١٠] اوستن وارين – رينيه ويليك، "نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية، القاهرة، ١٩٧٢، ص٩٣-١٠٠.

إنَّ إيضاح العمل من خلال شخصية فاطمة البلتاجي (١٨٩٩ - ١٩٧٥) الشهيرة بأم كلثوم وحياتها من أهم مناهج الدراسة الفنية النقدية المعاصرة، وأقواها، بسبب دور أم كلثوم الاستثنائي غير المسبوق في تاريخ الغناء المصري والعربي والعالمي [١١]. فمن بين أفضل ١٠٠ عمل فني في العالم خلال القرن العشرين جاءت قصيدة "الأطلال". فقد احتلت قصيدة "الأطلال" مركزاً متقدماً بجوار السيمفونية التاسعة لبيتهوفن [١٢]، والسيمفونيات الرابعة والخامسة والسادسة لتشايكوفسكي، والأعمال الدرامية لشكسبير، وتمثيل تشارلى شابلن، واورسن ويلز، على اعتبار أنَّ هذه الإبداعات شكلت ذاكرة القرن العشرين، ووجدان البشرية عامة.

وأمّا في المستوى العربي فقد وحدت أم كلثوم العرب من المحيط إلى الخليج. وقارن البعض بينها وبين الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، فقالوا إنّه حينما يخطب تتحول دنيا العرب إلى شوارع مهجورة. وكذلك الخميس الأول من كل شهر حين كانت تغنى أم كلثوم. وأما في المستوى المصري فقد قال عنها محمد عبد الوهاب: ما سمعتها طوال عمري إلا وأحسست بقدرة خارقة [١٣].

ومن هنا يبدو غناء أم كلثوم وكأنّه يمنع البحث النقدي. إنّما انتقدت أم كلثوم أغانيها من قبل نقد غيرها. فقد سألتها مجلة "الجيل" (١٩٥٨/١١/١٧) عن

---

[١١] اشار عمانونيل فالرشتاين، عالم الاجتماع الأمريكي الجنسية الألماني الأصل، والأستاذ بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية، منذ العام ١٩٥٩، والرئيس السابق للرابطة الاجتماعية العالمية (١٩٩٤-١٩٩٨)، ورئيس مفوضيّة جولبنكيان العالمية لإعادة هيكلة علوم الاجتماع (١٩٩٣- ١٩٩٥)، ثلاث إشارات مهمة على مفهوم النظم العالمية : أولا، التطور التاريخي للنظام العالمي الحديث؛ والأزمة المعاصرة للاقتصاد العالمي الرأسمالي؛ وبنى المعرفة. وبحث فالرشتاين في كلّ واحد من هذه المجالات وتضمّن على التوالي النظام العالمي الحديث (٣ ج)؛ والأحلام اليوتوبية، أو اختيارات تاريخية للقرن الحادي والعشرون؛ وعلم الاجتماع الضمني، وحدود نماذج القرن التاسع عشر الميلادي، الإرشادية.

[١٢] سعد مكاوي، "بيتهوفن الفنان العاصفة"، مجلة الكاتب، العدد ١، أول ابريل ١٩٦١، القاهرة، دار التحرير للطباعة، ص ١٢٥-١٤٤.

[١٣] محمد عبد الوهاب، "ملحنو اغاني ام كلثوم"، مجلة "الكواكب"، ١٩٨٤/١/٣١.

حقيقة شعورها عندما تسمع صوتها قالت: "انه شعور بالضيق !! وسبب ضيقي أنني عمري ما رضيت عن أدائي لأغنية من أغنياتي رضاء تاما. عمري ما اعتقدت أنني قد نجحت في أداء أغنية مائة في المائة. وفي الوقت الذي يكون فيه الناس معجبين بصوتي وأدائي أكون أنا في حالة حساب عسير مع نفسي. ففي كل مرة أستمع فيها إلى نفسي أحس أنه كان يمكنني أن أؤدي الأغنية بطريقة أفضل." [14]

لابد للباحث أن يميز مراحل معينة في تاريخ المطربة ولكل عصر حله الممكن. وقد انقسمت حياة أم كلثوم الفنية إلى مراحل بالنسبة للملحنين الذين التقى صوتها بفنهم كما يلي [15] :

المرحلة الأولى هي مرحلة الشيخ أبو العلا محمد. وتتميز هذه المرحلة بالقصائد الرصينة مثل "أمانا أيها القمر المطل"، "وأفديه أن حفظ الهوى أو ضيعا"، "وحقك أنت المنى والطلب"، ثم ألحان طبيب الهوى د. احمد صبري النجريدي الذي غنّت له "الفل والياسمين والورد"، و"خايف يكون حبك ليا شفقة عليا".

ثم مرحلة داود حسنى التى غنّت فيها أدواره المشهورة مثل "شرف حبيب القلب بعد غياب"، و"البعد علمنى السهر"، و"روحي وروحك في امتزاج".

ثم تأتي مرحلة ألحان القصبجي التي تتسم بالرشاقة، وهندسة البناء، والتعبير الموسيقى مثل لحنه فى أغنية "إن كنت أسامح وأنسى الأسية"، و"ياما ناديت ويا غائبا عن عيوني وحاضرا في خيالى"، وأخيرًا "رق الحبيب"، وغيرها من الألحان.

---

[14] رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ١٧٨.

[15] محمود كامل، "فترة الأربعينيات والخمسينيات أقوى وأعظم مراحل أم كلثوم"، في ذكراها الثامنة، مجلة الكواكب، ١٩٨٣/٢/١.

ثم تأتى مرحلة شيخ الملحنين زكريا أحمد الذى غنّت له أروع الألحان التي تمثل المدرسة التقليدية الأصيلة مثل "آه يا سلام زاد وجدي آه، وإمتى الهوى يجي سوى، وجمالك ربنا يزيده، والآهات، والانتظار، والأمل".

ثم تأتى من بعد ذلك مرحلة رياض السنباطي التي بدأتها بمونولوج "النوم يداعب جفون حبيبي" في مطالع عقد الثلاثينيات من القرن العشرين. ثم غنّت له من بعد ذلك بدائعه اللحنية مثل "سلو قلبي، وولد الهدى".

ثم مرحلة ملحني عقد الستينيات من القرن العشرين أمثال: محمد عبد الوهاب، وبليغ حمدي، ومحمد الموجي، وسيد مكاوي.

إنَّ مميزات صوت أم كلثوم أنه يتفرد من مرحلة إلى مرحلة، لأنّها تعاملت مع أجيال عدّة من الملحنين [١٦]. وتُعتبر الفترة التي وقفت فيها أم كلثوم على خشبة المسرح للغناء – ستون عاما أو يزيد – فترة طويلة جدًا غير مسبوقة في تاريخ الفن. يقول أحمد رامي عن صوت أم كلثوم وأسلوبها في الغناء: "كانت أم كلثوم صوت حنان تشعر فيه بالصدى ... كان صوتها قادما من قلبها وليس من الحنجرة ... كانت تغني لنفسها قبل أن تغني للناس ... لقد كانت تبكي وتبتلع دموعها ... كانت راهبة في محراب الفن .. تغني كأنَّها تصلي."[١٧]

إنَّ مميزات أم كلثوم أنَّها عشر مغنيات معا. فكل ميزة تجعل منها مطربة كبيرة. من أهم ميزاتها التعبير بالجسم، باليدين، بالحركات، بالإيماء بالوجه، بالعبوس، بالضحك .. كانت ممثلة. ولم يعن محمد عبد الوهاب أنها كانت تفتعل، بل كانت تحس، وهذه سمة الفنان العظيم، تحس الغضب أو الفرح أو العتاب فتؤديه [١٨].

---

(١٦) الموجي، "أم كلثوم كصوت"، "ملحنو أغاني أم كلثوم"، مجلة "الكواكب"، ١٩٨٤/١/٣١.
(١٧) رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ١٦٧.
(١٨) رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ١٦٩.

بل إنّ المرء ليأسف على إمكانية أن يشك حتى في الرأيّ الشائع بأنّ أم كلثوم كانت تغنّي مآسيها ومهازلها المرّة، لكي يتوصل إلى قرار رصين فيها. فليست الموضوعة القائلة بأنّ المغنية تحتاج إلى أن تكون في مزاج سوداوي لتغني مآسيها أو أنها تغني مهازل حين تشعر بالنفور من الحياة حجة قائمة بنفسها كما قال أحمد رامي أنّها كانت تبكي وتبتلع دموعها. ويقول الباحث قولاً بسيطا أنّه وإنْ كان هنالك دلائل على أحزان أم كلثوم ودموعها [19]، إلا انّه لا يمكن أن تكون مسئولة عن آراء سياسية ما أو عن حياة اجتماعية بأكملها، مثلما لا يمكن أن تعتبر حاملة لرأي دولة ما مهما قيل عن أغاني "يا جمال يا مثال الوطنية"، و"والله زمان يا سلاحي"، و"مصر التي في خاطري وفى دمى"، أنّ أم كلثوم كانت – كعبد الحليم حافظ – فى طليعة التعبيرات الوطنية والقومية إبّان المرحلة الناصرية.

وقد ترددت الأقوال عن منع أم كلثوم من الغناء، ومنع أغانيها من الإذاعة في بداية الثورة لعلاقتها بالقصر الملكي ومنحها وسام الكمال لمشاركتها في الاحتفالات الخاصة بميلاد الملك وعيد الجلوس وإعدادها الأغاني الخاصة بمثل هذه المناسبات الملكية مثل "يا مليك النيل" (١٩٣٧)، و"عيد الدهر" (١٩٣٧)، و"يا ربوع النيل" (١٩٣٨)، و"يا بهجة الروح" (١٩٤٠)، و"يا مليكي" (١٩٤٣)، و"مولد الفاروق" (١٩٤٦)، الخ. هذا إلى جانب قيام الملك فاروق بتكريمها في العام ١٩٤٥ من بعد أن غنّت له أغنية "في أوان الورد" والتي اختتمتها بالكلمات :

أعياد في كل مكان

بيك يا فاروق تزدان

[19] عبد المنعم إبراهيم الجميعي، "تطور الموسيقى والطرب في مصر الحديثة"، القاهرة، بريزم، ط١، ٢٠٠٥، ص ٩٦

مجتمعة في أوان

فيه الوجود فرحان

في أوان الورد

لذلك قيل إنّها مغنية السلطة في كل العصور [٢٠]، مع أنّ الفرضية النقدية المعاصرة القمعية تفترض التناقض بين الفن، من جهة، والسلطة، من جهة أخرى، أو بين الفن والعنف [٢١].

وبالتالي فإنّ العلاقة بين الحياة الخاصة والعمل الفني ليست علاقة بسيطة تقع بين العلة – السياسة مثلا -، من جهة، والمعلول – مضمون الأغنية -، من جهة أخرى. مع ذلك، فلابد أن يعترض دعاة منهج السيرة على هذه المنازعات. سيقولون إنّ الشروط تغيرت منذ الزمن الفرعوني إلى الآن، فبيانات السيرة بالنسبة إلى كثير من المطربات غدت وفيرة، لأنّ المطربات صرن يشعرن بأنفسهن. صرن يفكرن بأنفسهنّ على أنهن سيحيين في عيون الأجيال اللاحقة، قد خلفن بيانات عدة تتعلق بسيرتهن الذاتية كما أنهن تلفتن نظر المعاصرين. إنّ معالجة السيرة هذه الأيام تبدو أيسر، لأنّ الباحثين يستطيعون أن يضعوا الحياة والعمل الفني مقابل بعضهما بعضا. والحقيقة أنّ المطربة صارت تدعو إلى مثل هذه المعالجة بل تطالب بها، بخاصة المغنية التى تغني نفسها وأعمق مشاعرها، فيما تحمل "موكب قلبها الدامي" حول مصر، والوطن العربي والعالم. ليس بالإمكان تفسير السيرة الذاتية على وجهها المباشر من دون تفسير الغناء فى حدود تفسير المغنية التي تراه هي نفسها على أنّه "شذرات من اعتراف عظيم".

---

(٢٠) غالي شكري، "خطاب إلى القارئ العادي"، القاهرة، الأنجلو، ط١، ١٩٩٠، ص ١٦٩-١٧٥

(٢١) فؤاد دوارة، "الفن عدو العنف"، مجلة الكاتب، العدد ١، أول ابريل ١٩٦١، القاهرة، دار التحرير للطباعة، ص ٧٠ – ٨١

فلقد كانت الأغاني التي تؤدى من كبار المطربين والمطربات، وحتى العام ١٩٢٨، لا تخرج عن القوالب الغنائية: الموشح – الدور – القصيدة – الموال – والطقطوقة. لم يعد الدور مسموعا في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين إلا من مطربي الغناء، مع أدوار قليلة بصوت أم كلثوم وعبد الوهاب. كان فن الدور يوشك أن يطوي أوراقه ويودع الدنيا، عندما بدأ زكريا أحمد في تلحين الأدوار لأم كلثوم، وذلك بداية من عام ١٩٣١. وهو دور "هو دا يخلص من الله". وكان زكريا يحاول تطوير فن الدور، بينما فن الدور يغادر ساحة الغناء المعاصر. والطقطوقة وليدة الدور، وليست امتدادا للطقطوقة القديمة مثل "إرخى الستارة اللي في ريحنا" وغيرها من طقاطيق ما قبل ستين عامًا. فصالح عبد الحي عندما غنّى في عقد الخمسينيات من القرن العشرين طقطوقة "ليه يا بنفسج" من تلحين رياض السنباطي، كان صالح يقول: "إنَّ هذه الطقطوقة تساوي دوراً غنائياً بأكمله."

وهكذا غنت أم كلثوم الدور والموشح والموال والطقطوقة، غير أنّها اختارت قالب القصيدة الشعرية. قبل أن يعود أحمد رامي من بعثته في فرنسا، غنت أم كلثوم العديد من القصائد لكبار الشعراء العرب. غنت من شعر أبي نواس الحمداني، ولحن عبده الحامولي قصيدة "أراك عصي الدمع شيمتك الصبر"، ومن قصائد عمر بن الفارض غنَّت "غيري على السلوك قادر". وللشيخ عبد الله الشبراوي غنت "وحقك أنت المنى والطلب". ومن شعراء العصر الأيوبي غنت "لابن النبيه المصري" "أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا"، وغيرهم من الشعراء.

إنَّ الكثير من القصائد المغناة مأخوذ من دواوين بأكملها مثل قصيدة "سلوا قلبي" لأحمد شوقي.

جاء أحمد رامي بلون جديد من القوالب الغنائية .. وهو المونولوج .. وهو لون من الغناء الفردي الرومانسي، أعجب القصبجي بهذا القالب الغنائي

الجديد، ولحن تحفته الفنية التي أصبحت نقطة تحول في تاريخ الغناء العربي .. وهو مونولوج "إن كنت أسامح وأنسى الأسية" (أحمد رامي). غير أنّ "إن كنت أسامح" أول محاولة في تلحين المونولوج .. فإنّ لبعض الملحنين محاولات سبقت في هذا المجال. فقد كان الشيخ سلامه حجازي يقدم ألحانًا من هذا اللون خلال فصول رواياته المسرحية، مثل "أتيت فألفيتها ساهرة" و"اتيت الحبيب في ليله وبعد التي"، وأيضا في ثنايا مسرحياته مثل "أحبابنا زار طيف منكمو ومضى " في رواية (تسبا)، و"شهيدة الوفاء" و"ياغزالا صاد قلبي جفنه" من رواية (روميو وجولييت). ولكن هذه الألحان كانت أميل في صياغتها إلى القصيدة [٢٢].

لابد أن نميز بين نمطين من أنماط المطربين الموضوعيين، والذاتيين. على مدى أحقاب من تاريخ القرن العشرين نعرف لدى أم كلثوم على النوع الموضوعي، وإنْ كنا نعرف الأعمال التي يكون فيها عنصر تعبيرها الشخصي قوياً بالغ القوة. فقد قالت أم كلثوم " لست إسطوانة تدور، بل إنسانة تنفعل بما تقول" [٢٣]. وبالإمكان أن نستخدم كأمثلة فنية على ذلك اختلاف الأداء من أغنية لأخرى ومن أداء الأغنية نفسها مرات متعددة.

اقترن صوت أم كلثوم بما قيل مراراً وتكراراً عن أم كلثوم إنّها "أسطورة"[٢٤]، وإنّ صوت أم كلثوم لم يعد هو صوت أم كلثوم إنّما صار صوت "مصر نفسها" [٢٥]. ولم تعكس أم كلثوم صوتاً عملاقاً فحسب إنّما عكست "عصرًا بأكمله" [٢٦].

---

[٢٢] رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ٧٤ - ٧٥.
[٢٣] رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ١٤١.
[٢٤] رتيبة الحفني، "أم كلثوم معجزة الغناء العربي"، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤، ص ٥.
[٢٥] فرجينيا دانيلسون، "صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصري في القرن العشرين"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
[٢٦] نعمات أحمد فؤاد، "أم كلثوم عصر من الفن"، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٠.

ينقل تأليه أم كلثوم الباحث من مستوى التحليل الموسيقي الصرف إلى مستوى علم النفس الدين. ومن المعروف، لدى المتخصصين من الباحثين في علم النفس، أنَّ علم نفس الدين قد نشأ عندما أقبل بعض علماء النفس في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي في أوروبا على دراسة مظاهر السلوك الديني بوسائل المنهج العلمي الحديث (٢٧).

لا تستقل هذه المسألة عن سائر مسائل النفس البشرية، وإنّما هي وثيقة الاتصال بمسائل حميمة تكمن عادة في أعماق النفس البشرية. وصار على علماء النفس منذ ذلك الحين إلى الآن أن يكتشفوا هذه الأعماق لكي يفهموا الشعور الديني وغيره من المشاعر المرتبطة به. وبعبارة أخرى، إنَّ البحث في الشعور الديني يفترض البحث في بنية اللاشعور، وذلك أمرٌ لم يكن ممكناً من قبل نشأة التحليل النفسي الحديث في أوروبا في القرن التاسع عشر الميلادي.

وجدير بالذكر أنَّ التحليل النفسي لم يعرض للشعور الديني من تلقاء نفسه، وإنّما فرض الشعور الديني نفسه على التحليل النفسي فرضاً. كان لابد لأطباء النفس من أن يطبقوا أدوات التحليل النفسي على المشاعر الدينية – يستقصون أصولها، وعوامل الإنحراف التي تطرأ عليها، فقادهم ذلك الإستقصاء (كما قادهم الإستقصاء لغير المشاعر الدينية) إلى فترات الطفولة الأولى. وتبيّن لهم أنَّ الشعور الديني ينبع من المصادر نفسها التي ينبع منها غير ذلك من أحوال النفس، وتأكد لديهم أنَّ للشعور الديني مساراً تكوينياً يمكن أن يعاينه الطبيب في أثناء عملية التحليل النفسي نفسها.

من هنا تكشف تجربة التحليل النفسي عن مصادر الشعور الديني وتاريخه التكويني: يُضفي المستمع على أم كلثوم صفات القدرة المطلقة؛ وتتراءى له محاطةً بهالة من القداسة والجلال والكمال. وغنيٌ عن البيان أنَّ هذه المشاعر

---

(٢٧) عبد المنعم عبد العزيز المليجي، "تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق"، تقديم د. مصطفى زيور، دار المعارف بمصر، ١٩٥٥

تنشأ من حاجات نفسية بالطفل في بعض مراحل تطوره النفسي. ولكن الطفل لا يلبث أن يعاني انفعالات عنيفة بصدد أبيه في أثناء الموقف الأوديبي المعروف، فيبادر إلى كبتها؛ كما لا يلبث أن يصطدم بالواقع المرير، إذ ينكشف له قصور أبيه عن صفات الكمال التي توهمها فيه من قبل.

تصور مقترح لتحسين أداء عازف آلة الكونتراباص لمقام الراست المصور على درجات مختلفة

د. سالي على طموم (*)

مقدمة

تلعب آلة الكونتراباص دورا هاما فى الأداء الحالى للموسيقى العربية على وجه العموم والموسيقى المصرية بشكل خاص، حيث تسهم فى إثراء الرنين الصوتى للمنطقة الغليظة واكتمال عناصر الرنين الصادر من الأداء الجماعى للموسيقى العربية. لذا اتجهت بعض الدراسات البحثية الأكاديمية إلى التعرف على دورهذه الآلة فى الموسيقى العربية على اختلاف أنماطها ودراسة المؤلفات التى كتبت خصيصا لها، إلى جانب الأجزاء الهامة المنفردة أو الجماعية التى يلعب فيها الكونتراباص دورا جوهريا فى الأعمال الموسيقية التقليدية أو الشائعة أو الفنية.

وبالرغم من تطور دور آلة الكونتراباص فى الموسيقى العربية إلى أن تدريس العزف عليها يعتمد بشكل أساسى وكبير على الدراسات التدريبية الغربية والتى تقدم تدريبا تدريجيا لتدريب الطالب على Technique المهارات الأدائية التى يحتاجها فى العزف على الآلة والتى ترتبط بطبيعة الحال بتقنيات الأداء الموجودة بالأعمال الموسيقى الغربية . وبالرغم من الفائدة الكبيرة لاستخدام هذه الكتب التى تمكن الطالب من عناصر التكنيك الغربى التقليدى ، إلا أنه وفى إطار تدريس آلة الكونتراباص الشرقى ظهرت

(*) مدرس بقسم الآلات تخصص "كونتراباص" بالمعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون

حاجة ماسة لمحاولة توفير دراسات تدريبية تعالج المشاكل التكنيكية التى تقابل عازف الكونتراباص فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية والتى تختلف جذريا فى بعض جوانبها عن أداء الموسيقى الغربية .

ومن أهم عناصر الموسيقى العربية المميزة هو الثراء المقامى الذى يغلف أعمالها وخاصة فى إطار المقامات ذات أرباع الأصوات التى تميز الموسيقى العربية عن الغربية . كما أن عملية تصوير هذه المقامات على درجات مختلفة تعد عملية جوهرية وحيوية فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية والتى تشكل صعوبة بالنسبة لعازف آلة الكونتراباص وتحتاج لتدريب مقنن ومتسلسل لإجادتها ، لذا تقدم الباحثة تصور مقترح باستخدام تدريبات تساعد على تحسين أداء عازف الكونتراباص لمقام الراست مصورا على درجات مختلفة كمثال لأداء المقامات العربية ذات الأرباع المصورة . كما يعتبر هذا المقام من أهم المقامات التى يذخر بها تراث الموسيقى العربية بكل أنماطه ويمكن تطبيق هذه التدريبات على باقى المقامات والتى لا يتسع لإفرادها بالتفصيل فى هذا البحث الصغير.

مشكلة البحث

تشكل عملية تصوير المقامات العربية ذات الأرباع صعوبة واضحة بالنسبة لعازف الكونتراباص فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية وذلك من حيث تحديد مواضع عفق النغمات غير المتداولة والتى تنشأ عن عملية التصوير وكذلك القدرة على العزف الانسيابى لهذه المقامات باستخدام أشكال القوس المختلفة والتى تمكن العازف من تحقيق التوافق المطلوب بين أداء اليدين لذا تحاول الباحثة وضع تصور مقترح لتحسين أداء مقام الراست مصورا على درجات مختلفة من خلال تدريبات لعازف آلة الكونتراباص.

هدف البحث

تقديم تصور مقترح من خلال تدريبات تساعد عازف الكونتراباص على إجادة أداء مقام الراست المصور على درجات مختلفة والتى تساعد على :

١- التمكن من تحديد مواطن عفق النغمات ذات الأرباع غير المتداولة التى تنشأ عن عملية التصوير

٢- التدريب على أداء المقامات بأشكال القوس المختلفة والتى تساعده على العزف بانسيابية. كما تسهم فى تحقيق التوافق بين أداء اليدين.

٣- تطبيق هذه التدريبات على مقتطفات صغيرة من الأغانى فى مقام الراست المصور على درجات مختلفة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث فى اقتراحه لطريقة لتذليل أحد الصعوبات التى تقابل عازف الكونتراباص وخاصة المبتدئ فى الأداء العملى للموسيقى العربية.

منهج البحث : هو المنهج الوصفى

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث:

أثناء البحث عن الدراسات السابقة المرتبطة بهذا البحث وجدت الباحثة أن هناك ستة دراسات ترتبط بموضوع البحث سواء بشكل مباشر أو غير مباشر وأنه من الممكن تقسيم هذه الدراسات إلى مجالين أساسيين، الأول يختص بالدراسات التى تتناول المقام العربى بشكل عام ومقام الراست على وجه الخصوص أما المجال الثانى فيتضمن الدراسات التى تتناول أداء المقامات على الآلات الوترية (الكمان والكونترباص) ويمكن عرضها كالآتى:

المجال الأول : دراسات تتناول المقام العربى بوجه عام ومقام الراست بوجه خاص:

ويتضمن أربعة دراسات ترتبط بالجانب النظرى لموضوع البحث فى تناولها للمقام العربى بالتعريف وتوضيح تكوينه وإمكانيات تصويره كالآتى:

الدراسة الأولى:

" مفهوم المقام فى الموسيقى العربية وطرق تدوينه[1] "

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مفهوم المقام فى الموسيقى العربية، والوصول إلى طريقة لاستخدام مقام الراست بالأسلوب الذى يرى الباحث أنه يتناسب مع مفهوم المقام فى الموسيقى العربية وإبراز خصوصياته اللحنية وقد اتبع الباحث المنهج الوصفى (تحليل المحتوى).

الدراسة الثانية:

" المقام فى الموسيقى العربية قديما وحديثا فى مصر[2]"

---

[1] حسين عبد الرضا . بحث منشور، *مجلة علوم وفنون الموسيقى* ، المجلد التاسع ، القاهرة: كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠٢.

[2] قدرى مصطفى سرور . رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٦.

يهدف هذا البحث إلى التعرف على المقامات العربية المستخدمة فى مصر قديما وحديثا ، وتصنيف هذه المقامات طبقا للأسس العلمية ، كما تهدف أيضا إلى المقارنة بين المقامات الأساسية القديمة والحديثة فقد تعرض الباحث إلى المقامات المستخدمة فى مصر قديما وحديثا بتحليل مقامات الإثنى عشر ومقارنتها بالمقامات والمقامات المتشابهة مع مقام الراست وفصائله ، كما تعرض إلى تعدد المقامات وتصنيفها وطبائعها متبعا المنهج الوصفى تحليل المحتوى .

الدراسة الثالثة :

" المقامات الأساسية المصورة" طريقة مقترحة[3] "

يهدف هذا البحث إلى تبسيط تدريس التصوير النغمى فى الموسيقى العربية وإيجاد طريقة جديدة مقترحة لسرعة التصوير دون الدخول إلى عالم الحسابات، وقد اتبع البحث المنهج الوصفى .

الدراسة الرابعة :

" مقام الراست بين النظرية والتطبيق[4] "

يهدف هذا البحث إلى تحديد أصل مفهوم مقام الراست والمقارنة بين النظرية والتطبيق فى تناوله وإظهار الفروق الجوهرية للمقامات الفرعية التى تنتمى إلى عائلة مقام الراست ، والتعرف على أهم الانتقالات اللحنية لمقام الراست التى ستظهر من خلال تحليل عينة البحث.

---

[3] محمد السيد ياقوت شفشق ، بحث منشور ، المؤتمر العلمى الأول للبيئة ، القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ٢٠٠١.

[4] ماجدة العفيفى. رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٤.

وقد تعرضت الباحثة إلى التعريف بمراحل تطور المقام وأسلوب أدائه كما تعرضت لتصنيف نماذج من الأعمال فى مقام الراست فى مختلف القوالب متبعة فى ذلك المنهج الوصفى تحليل المحتوى.

المجال الثانى : دراسات تتناول أداء المقامات على الآلات الوترية:

ويتضمن هذا المجال دراستين ترتبط كل منها بالجانب العملى لموضوع البحث فى تناولها لكيفية أداء المقامات العربية على بعض الآلات الوترية سواء الكمان أو الكونترباص والمشكلات التى قد تواجه العازف عند أداء المقام سواء فى درجته الأصلية أو بعد التصوير واقتراح حلول لتذليل الصعوبات التى تواجهه سواء من خلال حلول يقترحها الباحث أو بالاستفادة من المدارس الغربية المختلفة فى العزف ومحاولة تطبيقها فى الأداء الشرقى للمقام العربى كالآتى:

الدراسة الخامسة:

"الاستفادة من المدرسة الإنجليزية ، الفرنسية ، الألمانية و الإيطالية فى التوصل إلى المدرسة العربية لعزف المقامات العربية على آلة الكونترباص[5]"

يهدف هذا البحث إلى التعرف على المدرسة الإنجليزية ، الفرنسية ، الألمانية والإيطالية فى العزف على آلة الكونترباص مع توضيح كيفية الاستفادة منها فى الموسيقى العربية والتوصل من خلالها إلى مدرسة عربية لعزف المقامات العربية على آلة الكونترباص. وقد اتبع الباحث المنهج الوصفى التحليلى .

الدراسة السادسة:

[5] عصام عبد الحكم . بحث منشور ،مجلة علوم وفنون الموسيقى،المجلد الرابع ،كلية التربية الموسيقية،جامعة حلوان،١٩٩٧.

"تدريبات مقترحة لتذليل صعوبة أداء مقامي الراست والبياتي من مختلف الدرجات الكروماتية على آلة الكمان[6] "

يهدف هذا البحث إلى التوصل إلى حلول لبعض الصعوبات التي تواجه عازف آلة الكمان في عزف مقامي الراست والبياتي المصور على الدرجات المختلفة من خلال تدريبات مقترحة من قبل الباحث. قام الباحث بتعريف مقامي الراست والبياتي واستخدم المنهج التجريبي بإجراء اختبار قبلي لمجموعة من الطلاب في أداء بعض المقطوعات في مقامي الراست والبياتي للتعرف على مستوى أداء الطلاب لهذين المقامين ثم قام بتدريس هذه التدريبات للطلاب وإجراء اختبار بعد مرور فترة مناسبة لأدائهم التدريبات المقترحة وقد أسفر البحث عن تحقيق الفرض الذي وضعه الباحث في أن هذه التدريبات ستساعد على تذليل صعوبة أداء مقام الراست والبياتي المصورين .

وترى الباحثة أن بالرغم من التشابه الواضح بين موضوع هذا البحث والدراسة الراهنة إلا أن هذه الدراسة تقدم تصورا مختلفا لتحسين أداء العازف لمقام الراست المصور وكذلك فإن هناك اختلافا واضحا بين الأداء على آلة الكونترباص والكمان كما أن هناك اختلاف في المنهجالذي اتبعه الباحث في دراسته وهو المنهج التجريبي وبين منهج الدراسة الراهنة وهو المنهج الوصفي .

6 محمد قطب حسن . رسالة دكتوراه غير منشورة . القاهرة ، المعهد العالي للموسيقى العربية ،أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥.

الإطار النظرى

المقام فى الموسيقى العربية:

يطلق مصطلح مقام على مجموعة سلمية من سبع نغمات متتابعة تنحصر بين القرار وجوابه وتشكل أوكتافا. ويمكن أن تتسلسل هذه النغمات بأبعاد مختلفة تميز كل مقام عن بقية المقامات الأخرى[٧]. ويختلف مفهوم المقام Mode (Maqam) عن السلم scale فى أن المقام ليس فقط مجرد تتابع من ثمانى نغمات تتابعا لحنيا تتدرج فى الحدة وتحصر بينها سبع مسافات كما فى حالة السلم ، وإنما تتآلف هذه النغمات والأبعاد وتتمازج مع بعضها البعض حتى تصبح نسيجا نغميا متماسكا يحمل لونا وطابعا خاصا ومتميزا[٨]. يتكون المقام من جنسين أو أكثر حيث يشكل الجنس **Tetrachord** الوحدة الأساسية للتناول المقامى وليس النغمة كما فى الغرب . وينقسم المقام عادة إلى جنسين أساسيين هما جنس الأصل (الذى يسمى المقام باسمه) ، وجنس الفرع (الذى يميز المقام الأصلى عن فصيلته) . يظهر أحيانا أجناس أخرى فى المقام تسمى جنس فرع الفرع وكذلك جنس القرار وهما يختلفان أحيانا فى أبعادهما عن أبعاد جنسى الأصل والفرع. وتذخر الموسيقى العربية بعدد هائل من المقامات التى يختلف مذاقها من بلد لآخر بل أحيانا من مدينة لأخرى داخل نفس البلد. وهى تشكل العمود الفقرى لأعمال الموسيقى العربية وخاصة التقليدية حيث يتبارى الملحنون فى إبراز قدراتهم وبراعتهم فى التحولات المقامية. ومن ثم يتسم تراث الموسيقى التقليدية بالتنوع المقامى داخل العمل الواحد وهو ما يتطلب فهما واسعا لدى المؤدى لإبراز طبيعة كل مقام ومذاقه المميز وخاصة على الآلات غير الثابتة.

---

[7] ماجدة العفيفى محمود . مقام الراست وفصيلته بين النظرية والتطبيق ، رسالة دكتوراه غير منشورة (القاهرة: جامعة حلوان ، كلية التربية الموسيقية ، ١٩٩٨) ،٣٩.

[8] سهير عبد العظيم . *أجندة الموسيقى العربية* (القاهرة : دار الكتب القومية ،١٩٨٤)،١٩.

مقام الراست:

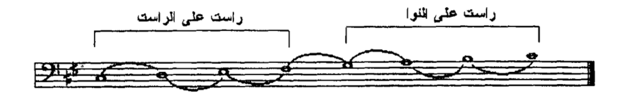
يعتبر مقام الراست هو المقام الأساسى فى الموسيقى العربية، ويستخدم عادة كأول خطوة فى تعليم مقامات وقواعد الموسيقى العربية وخاصة بمقارنته بسلم دو الكبير بغرض التسهيل لفهم أبعاد المقام[٩].

كلمة "الراست " كلمة فارسية معناها المستقيم وسمى المقام بهذا الاسم لأن الحانه تتسم بالجدية والوقار وكثيرا ما نسمعه فى الآذان . كما يستخدم على نطاق واسع فى المنطقة العربية لذلك نجده أذخر المقامات انتاجا.

ويحتوى مقام الراست على جنس الأصل : راست الراست

جنس الفرع راست مصور على النوا وبينهما بعد فاصل كما يتضح من الشكل رقم (١) .

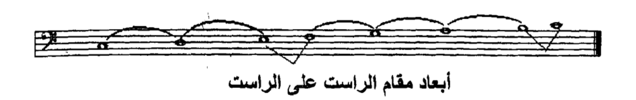
ويمكن التعرف على دليل مقام الراست على أى درجة بحساب دليل السلم الكبير على هذه الدرجة مع خفض الدرجة الثالثة والسابعة فيه ربع صوت ومثال ذلك فإن مقام الراست الأصلى على الراست هو دليل سلم دو الكبير مع خفض الثالثة (مى) والسابعة (سى) ربع صوت لتصبحا مى نصف بيمول وسى نصف بيمول [١٠].



[9] قدرى سرور . المقام فى الموسيقى العربية قديما وحديثا ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، (القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٦) ، ١٢١.

[10] محمد صلاح الدين . تصوير الألحان (القاهرة : المطابع الأميرية ، ١٩٦٠) ، ١٦.

شكل رقم ١



أبعاد مقام الراست على الراست

شكل رقم ٢

أبعاد سلم دو الكبير

أسلوب أداء المقام فى الموسيقى العربية:

لاشك أن هناك اختلافا واضحا بين النظرية والتطبيق فى أسلوب أداء المقام فى الموسيقى العربية ، حيث يدون المقام بمفهوم السلم المعدل على أساس الأربعة وعشرون ربع المتساوية فى حين لا يراعى ذلك فى الأداء العملى الذى يتم بمفهوم المقامية فى الموسيقى العربية، وذلك لأن الدرجات الصوتية متحركة وغير ثابتة، وإن كانت الحركة فى إطار متفق عليه غالبا ، فعلى سبيل المثال وليس الحصر تتنوع درجة السيكاه بين الزيادة والنقصان فى المقامات التى تحتوى عليها مثل مقامات الراست والسيكاه والبياتى .الخ . وهو ما يمثل أحد السمات الجمالية المميزة للموسيقى العربية وقد ساهم فى ذلك التنوع أن أغلب الآلات الشرقية آلات غير ثابتة.

المقام بين العازف والآلة:

إن الآلة وحدها لا تتحكم فى الأصوات الصادرة منها إلا بمقدار مهارة العازف على إصدار الأصوات التى يحسها والمستقرة فى وجدانه. وكثيرا ما نجد العازفين يلجأون إلى تخفيض بعض الدرجات عمدا لإحداث تأثير معين.

وعلى العازف أن يحفظ الأبعاد الموسيقية للمقام عن طريق العزف والاستماع. فإذا حفظها عن ظهر قلب استطاع عزفها بسهولة على أى درجة من درجات السلم.

والعازف هو المؤثر الأول فى الآلة فهو يستطيع أن يتحكم فى نسب الأبعاد وعزف ما يريده، ولا دخل للآلة فى الأداء الصادر من العازف وخاصة فى الآلات غير الثابتة مثل الآلات الوترية والتى يختلف الصوت الصادر فيها لأن العفقات تختلف من عازف إلى آخر بصورة يحسها ويطرب لها السامع والعازف.

أهمية تصوير المقامات فى أداء الموسيقى العربية:

التصوير Transposition هو نقل اللحن من طبقته الأصلية إلى طبقة أخرى ترتفع أو تنخفض عنه بمسافة موسيقية معلومة. وينحصر علم التصوير فى الناحيتين التاليتين:

١- نقل اللحن إلى مقام معلوم

٢- نقل اللحن إلى مسافة معلومة

وتعتبر السلالم الموسيقية أو المقامات هى أساس الألحان فلكل لحن أو مقطوعة موسيقية شرقية مقام أصلى تلحن على أساسه فيقال اللحن فى مقام الراست مثلا ولما كان لكل مقام نظام خاص فى تصويره لهذا كان لزاما لدراسة تصوير الألحان التدرج أولا فى دراسة تصوير المقامات فإذا تم ذلك سهلت عملية الانتقال إلى تصوير المقطوعات والألحان.

عند تصوير أى مقام موسيقى إلى مسافة معينة معلومة يجب نقل كل درجة من درجات المقام بنسبة المسافة إما أعلى أو أسفل مع المحافظة على الأبعاد

المحصورة بين درجات المقام والدرجة التى تم النقل إليها وهذا يستدعى بطبيعة الحال إدخال بعض علامات التحويل على بعض درجات المقام[11].

وتعتبر عملية التصوير عملية جوهرية فى الأداء العملى للموسيقى العربية والتى قد تتم من قائد العمل فيتم تحضير المدونات الموسيقية التى تقدم للعازف بعد عملية التصوير أو من العازف بشكل وهلى لأسباب متعددة من أهمها اختيار الطبقة المناسبة للمغنى حيث تختلف المساحات الصوتية من مغنى لآخر، لذا يمكن تغيير طبقة اللحن بما يتفق مع الطبقة المريحة للمغنى . وتتطلب هذه الحالة سرعة من العازف فى تخيل أبعاد المقام المصور وقدرة على نقل اللحن المكتوب أمامه دون كتابة وهو ما يحتاج تدريبا عاليا على عملية التصوير والتعود على الدرجات الشائعة التى يقوم عليها تصوير كل مقام.

ومن الشائع إذا تم نقل اللحن نصف تون أعلى أو أسفل أن تتغير تسوية الآلات غير الثابتة وهو المعروف فى المجال التطبيقى بالطبقة الكبيرة والصغيرة وبالتالى يقوم العازف بقراءة اللحن دون التفكير فى التصوير ولكن إذا زاد التصوير عن نصف درجة يتم التصوير على هذه الدرجة.

وبالنسبة لعازف الكونترباص فعادة ما تؤدى عملية التصوير إلى ظهور بعض النغمات التى لم يألف العازف أدائها ويحتاج إلى تحديد مواطن عفقها مع اختيار الوضع المناسب لها حتى يتسم الأداء بالانسيابية. لذا فإن التدريب المسبق على تصوير المقامات على درجات مختلفة، سيسهل عملية التصوير الوهلى فى الواقع العملى كما يساعد العازف على الأداء الانسيابى لبعض النغمات وخاصة ذات الأرباع غير المألوفة والتى تنشأ من عملية التصوير.

---

[11] محمد صلاح الدين . تصوير الألحان ، ٩، ١٠

أوضاع العزف على آلة الكونترباص:

يعتبر جوزيف هراب* Joseph Harabe (١٨١٦ - ١٨٧٠) هو أول من وضع كتاب تدريبي method في العزف على آلة الكونترباص ، ولازالت هذه الطريقة تمثل الدعامة الرئيسية في طرق العزف على الآلة.

وقد قسم هراب النغمات في لوحة الأصابع إلى إثنى عشر وضع position تبدأ من الوضع النصف إلى الوضع السابع [١٢]. تستخدم هذه الأوضاع في أداء الموسيقى العربية على آلة الكونترباص ولكن بإضافة نغمات الأرباع مع الالتزام بنفس الأوضاع واختلاف مكان العفق فقط.مع ملاحظة أن المنطقة شائعة الاستخدام في أداء الموسيقى العربية هي منطقة القرارات والمنطقة الوسطى والتي ينقل إليها العازف اللحن (أوكتافا أغلظ غالبا) حتى وإن كان مكتوب أمامه في المدونة في المنطقة الحادة بالنسبة للآلة وغالبا ما يتم ذلك في الأداء بالنبر، وذلك للتأكيد على الرنين الصوتي الغليظ الذي يغلف الصوت الصادر من الفرقة الموسيقية ويمثل الوظيفة الأساسية لوجود آلة الكونترباص فيها. ومن المفترض أن يؤدي العازف المقام بالقوس أولا مما يسهل عليه إتقان مواضع العفق ثم يؤديها بعد ذلك بالنبر.

ويمكن توضيح مواضع العزف على آلة الكونترباص من خلال الشكل التالي:

---

* أستاذ الكونترباص في كونسيرفتوار براغ

[12] Adolf Lotter. *Practical Tutor for the Double Bass.*(London : Hawkes and Son, 1933) , 1.



شكل رقم ٣

أوضاع العزف على آلة الكونتراباص

تابع شكل رقم ٣

أوضاع العزف على آلة الكونتراباص

الإطار العملى

اختارت الباحثة مقام الراست لأنه أكثر المقامات شيوعا فى الأداء العملى وذلك لتطبيق التدريبات التى تقترحها لتذليل صعوبة التصوير لدى دارس الكونتراباص . وقد بنت هذه الطريقة المقترحة على ثلاث مراحل أساسية تتم بشكل تدريجى للوصول للأداء الجيد.

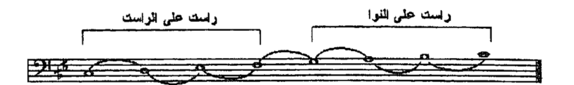
المرحلة الأولى : تدريب الدارس على عملية التصوير

بالرغم من أن هذه المرحلة لا ترتبط بالأداء على الآلة بشكل مباشر إلا أنها ضرورية بالنسبة للدارس ، حيث تعتبر المعوق الأول لديه فى تخيل عملية التصوير لذا ترى الباحثة أنه من المفيد أن يتضمن درس العزف مراجعة على تصوير المقام على درجة معينة قبل البدء فى أدائه. ويمكن استخدام أى من الطرق المتاحة فى التصوير . مثلا كما ذكرنا فى الإطار النظرى ، أن يقوم بتخيل دليل المقام الكبير على نفس الدرجة ثم يخفض ثالثته وسابعته ربع درجة وهى طريقة نظرية تسهل عملية التصوير، أو أن ينقل درجات وأبعاد مقام الراست الأصلى إلى الدرجة المراد التصوير عليها.

ومن الشائع أن يتم تصوير المقامات ذات درجات الركوز الثابتة على درجات ركوز أخرى ثابتة والعكس صحيح إلا فى بعض الحالات القليلة. بمعنى أن يصور مقام الراست مثلا على الدوكاه والكرد والبوسيلك وليست درجات ربعية مثل السيكاه والاوج بينما يصور مقام السيكا على الأوج . لذا فقد بنت الباحثة التدريبات المقترحة لتصوير مقام الراست على الدرجات الكروماتية والتى لا تتضمن نغمات الأرباع، كما ضمنت توضيح عملية التصوير على بعض الدرجات المتعادلة **Inharmonic** (مثل رى دييز = مى بيمول) . وذلك حيث يمكن أن يتم التصوير عليها وبالرغم من أن الناتج العملى المسموع لن يختلف إلا أن اختلاف أسماء النغمات قد يمثل صعوبة بالنسبة للعازف.

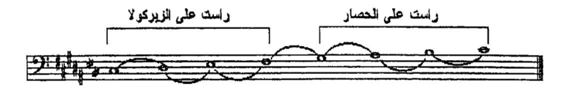
وفيما يلى تعرض الباحثة تصوير مقام الراست على الدرجات المختلفة والمحتملة فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية:

مقام الراست على الراست

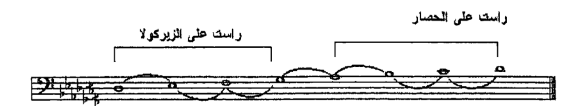


مقام الراست على زيركولا

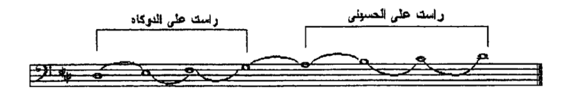
دو دييز



ما يعادله رى بيمول



مقام الراست على الدوكاه

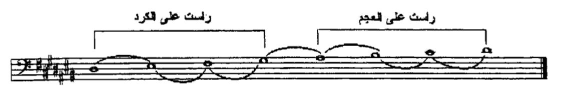


شكل رقم(٤)

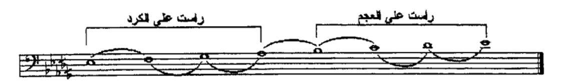
الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة وما يعادلها

مقام راست على الكرد

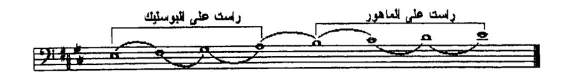
رى دييز



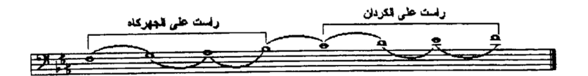
ما يعادله مى بيمول



مقام الراست على البوسيلك

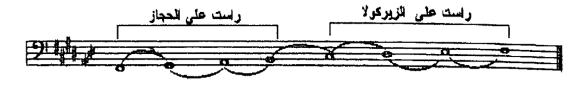


مقام الراست على الجهاركاه



مقام الراست على الحجاز أوالصبا

فادييز (الحجاز)



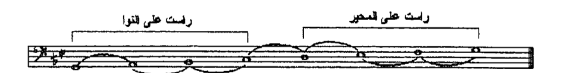
تابع شكل رقم(٤)

مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة

ما يعادله صول بيمول (الصبا)



مقام الراست على النوا

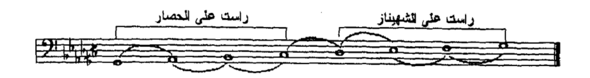


مقام الراست على الحصار

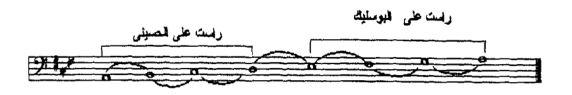
صول دييز



ما يعادله لا بيمول



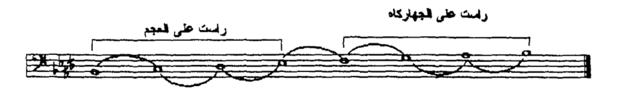
مقام الراست على الحسينى

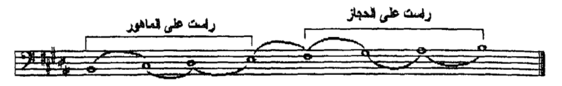


تابع شكل رقم(٤)

مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة

مقام الراست على العجم





مقام الراست على الماهور

تابع شكل رقم(٤)

مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة وما يعادلها

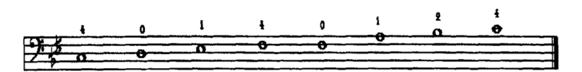
المرحلة الثانية : التدريب على تحديد مواطن عفق نغمات المقام المصور

تشمل هذه المرحلة التدريب على الأداء السلمى فى حدود أوكتاف لمقام الراست الأصلى والمصور مع تحديد مواطن العفق بدقة وكذلك ترقيم الأصابع والأوضاع المناسبة فى الأداء . وتتشابه هذه المرحلة فى الأداء الغربى للسلالم والتى يستهل بها العازف تدريباته وتشملها كتب التكنيك المعروفة ولكنها تختلف عنها فى أن عملية التصوير للمقامات العربية يجب أن يتضمنها التأكيد على وصول العازف لأداء المقام مشبعا أو ما هو المعروف (بسلطنة المقام) حيث أن عملية التصوير التلقائى يمكن أن ينتج عنها مقام راست غير مشبع الذى ينشأ من تغير درجات التصوير أو الأوضاع أو الترقيم .

ويبدأ التدريب على هذه المرحلة تصاعديا بحيث يقوم العازف فى المحاضرة الأولى بعد معرفته بأبعاد مقام الراست على درجة الزيركولا نظريا - كما سبق توضيحه سلفا فى المرحلة الأولى - يقوم بأداء مقام الراست على نفس الدرجة فى إطار أوكتاف يحدد فيه مواطن عفق النغمات الناشئة عن

التصوير مع الالتزام بالأوضاع والترقيم المناسب. وبعد الانتهاء من إتقان المقام المصور على هذه الدرجة ينتقل للمرحلة الثالثة من التدريبات المقترحة(الأداء بأشكال القوس) ليطبقها على نفس الدرجة (الزيركولا). وفى المحاضرة التالية يقوم بالتدريب على تصوير مقام الراست على الدرجة التالية (الدوكاه) أى أن التدريب يكون عرضيا ما بين المراحل الثلاثة ويتسلسل التدريب تدريجيا بإضافة درجة فى كل محاضرة مع أداء المقام على الدرجات السابقة . بحيث يكون التمرين عبارة عن أداء المقام على الدرجات الكروماتية التى درسها العازف حتى يصل فى النهاية لإتقان عملية التصوير بأداء الراست المصور فى حدود أوكتاف ثم أوكتافين صعودا على الدرجات الكروماتية من الراست إلى الكردان بشكل متوالى وهو ما يؤكد تمكنه من عملية التصوير وتحديد مواطن العفق. وفيما يلى تعرض الباحثة مقام الراست المصور على الدرجات المختلفة الكروماتية مع توضيح الأوضاع والترقيم المناسب :

مقام راست الراست



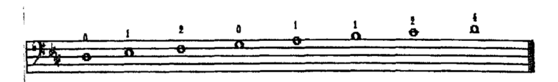
يبدأ باستخدام الوضع النصف على وتر رى ولا + الوضع الأول مع مد الإصبع الثانى + الوضع الثانى وذلك على وتر نوا

مقام راست الزيركولا



يبدأ باستخدام الوضع الأول والنصف على وتر عشيران + الوضع الثانى على وتر الدوكاه+ الوضع النصف+ الوضع الثانى على وتر نوا

مقام راست الدوكاه



يبدأ باستخدام الوضع الأول مع مد الإصبع الثانى على وتر دوكاه + الوضع الأول + الوضع الأول والنصف مع مد الإصبع الثانى على وتر نوا

شكل رقم(٥)

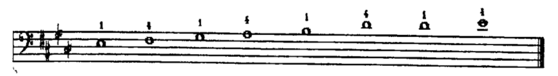
تحديد مواطن العفق والأوضاع فى أداء مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة

مقام راست الكرد (رى دييز أو مى بيمول)



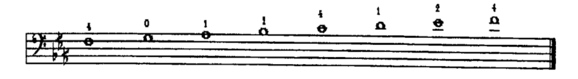
يبدأ باستخدام الوضع الثانى والنصف على وتر عشيران + الوضع الأول والنصف على وتر دوكاه +الوضع الثانى والوضع الثانى والنصف على وتر نوا

مقام راست البوسليك



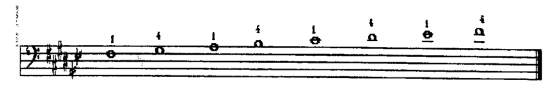
يبدأ باستخدام الوضع الأول والثانى والنصف على وتر دوكاه + الوضع الأول والنصف والوضع الرابع على وتر نوا

مقام راست الجهاركاه



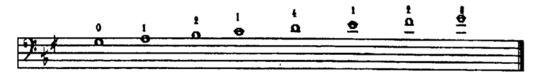
يبدأ باستخدام الوضع النصف على وتر دوكاه + الوضع الأول + الوضع الثانى + الوضع الرابع مع مد الإصبع الثانى + الوضع الخامس على وتر نوا.

مقام راست الحجاز أو الصبا



يبدأ باستخدام الوضع الأول والنصف على وتر دوكاه + الوضع الأول + الوضع الثانى والنصف + الثالث والنصف على وتر النوا.

مقام راست النوا

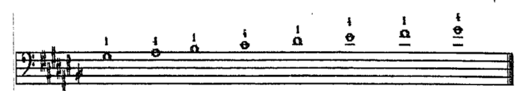


يبدأ باستخدام الوضع الأول مع مد الإصبع الثانى + الوضع الثالث + الوضع الثالث والنصف مع مد الإصبع الثانى لنغمة الجهاركاه والوضع السادس على وتر النوا.

شكل رقم(٥)

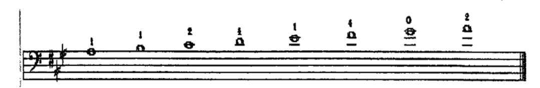
تحديد مواطن العفق والأوضاع فى أداء مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة

مقام راست الحصار



يبدأ باستخدام الوضع النصف + الوضع الأول والنصف + الوضع الخامس + الوضع السادس والرابع والنصف على وتر نوا

مقام راست الحسينى



يبدأ باستخدام الوضع الأول والأول والنصف مع مد الإصبع الثانى لنغمة الراست + الوضع الثالث + الوضع الثالث والنصف + الوضع السابع على وتر نوا.

مقام راست العجم



يبدأ باستخدام الوضع الثانى + الوضع الثالث + الثالث والنصف + الوضع السادس+ الوضع الثامن على وتر نوا

مقام راست الماهور



يبدأ باستخدام الوضع الأول والنصف + الوضع الرابع + الوضع الرابع والنصف + الوضع الثامن على وتر نوا.

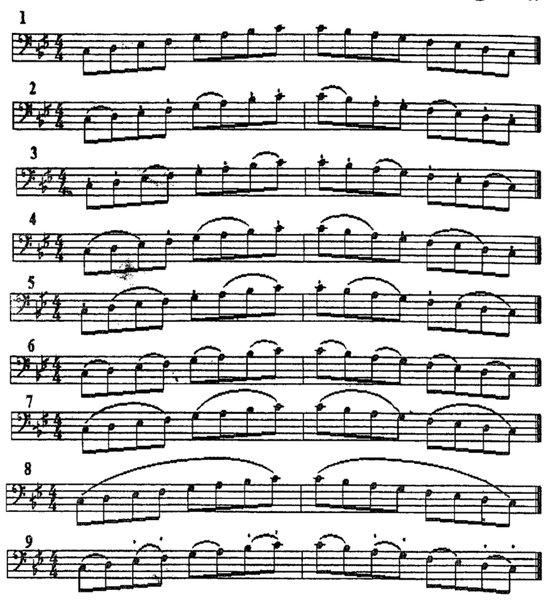
تابع شكل رقم(٥)

تحديد مواطن العفق والأوضاع في أداء مقام الراست المصور على الدرجات الكروماتية المختلفة

المرحلة الثالثة : التدريب على أداء مقام الراست المصور باستخدام أشكال القوس المختلفة

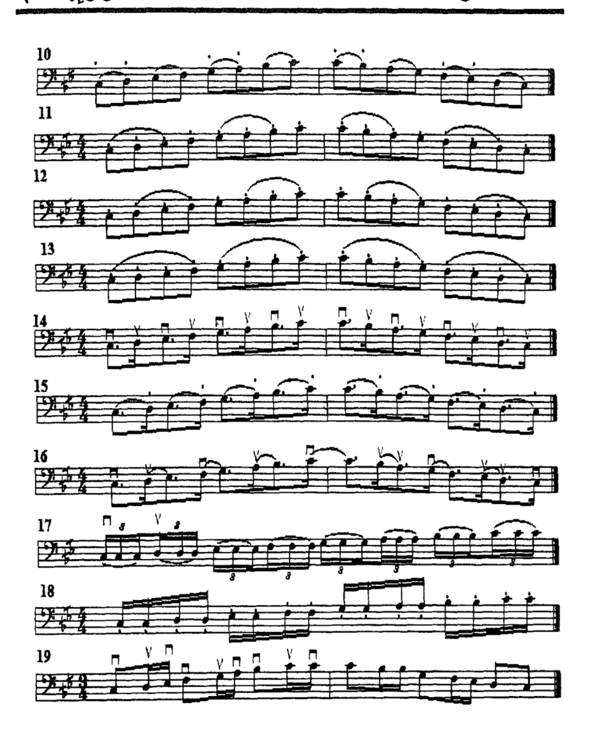
تسهم هذه العملية فى تحقيق انسيابية الأداء لدى العازف كما تربطه بالواقع العملى والذى قد يحتاج منه أداء أشكال قوس محددة يمكن أن تكون هى موطن الصعوبة بالنسبة للعازف عند أداء المقام المصور فى إطار لحن معين وكما سبق وذكرنا فى هذه المرحلة تلى المرحلتين السابقتين بشكل عرضى حيث يتدرب العازف على تصوير المقام ثم أداؤه بشكل سلمى ثم بأشكال القوس المختلفة ثم ينتقل فى المحاضرة التى تليها إلى التدريب على التصوير على درجة أخرى وهكذا. وفى هذه المرحلة تعرض الباحثة التدريبات التى تبرز أشكال القوس المختلفة وذلك لمقام الراست الأصلى والتى يتم تطبيقها من

قبل العازف على باقى الدرجات والتى لا يتسع لها مثل هذا البحث الصغير نسبيا كالآتى :



شكل(٦)

تدريبات على أداء مقام الراست باستخدام أشكال القوس المختلفة



تابع شكل(٦)

تدريبات على أداء مقام الراست باستخدام أشكال القوس المختلفة



تابع شكل(٦)

تدريبات على أداء مقام الراست باستخدام أشكال القوس المختلفة

ومن المفيد أن تختتم هذه المرحلة بالتطبيق على أداء مقطوعات صغيرة فى مقام الراست التى يطلب الأستاذ فيها من الدارس القيام بالتصوير الوهلى وأدائها على كل درجة يقوم بدراستها والتدريب عليها حتى يتم ربط العازف

بالواقع العملى لأداء أعمال الموسيقى العربية وحتى يعتاد على تطبيق ما تعلمه فى أداء الألحان وفيما يلى جزء من قصيدة "عندما يأتى المساء" فى إطار مقام الراست على النوا والتى يمكن للعازف أن يتعرض لتصويرها عند أدائها فى الفرقة الموسيقية.

فقرة من قصيدة" عندما يأتى المساء"

الملحن : محمد عبد الوهاب

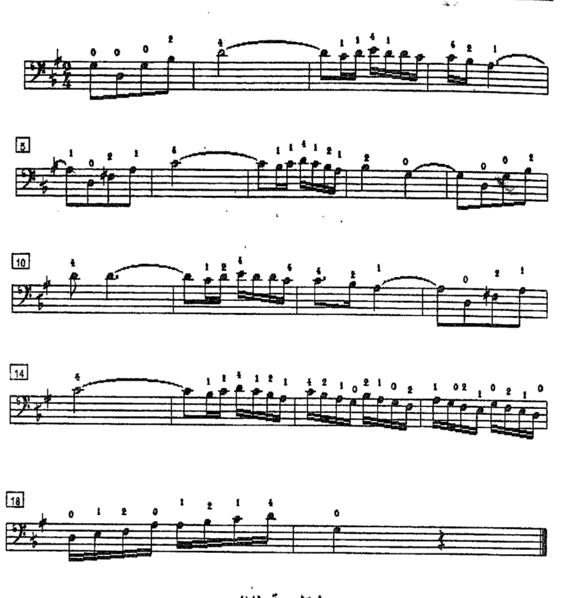
المقام : راست مصور على درجة النوا

الميزان : $\frac{2}{4}$

السرعة : معتدلة Moderato

عدد الموازير : ١٩ مازورة

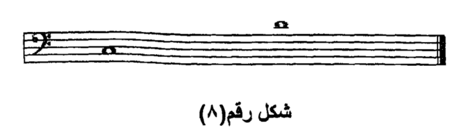
التحليل الخاص لآلة الكونترباص :



شكل رقم(٧)

فقرة من قصيدة " عندما يأتى المساء" فى مقام راست النوا

المساحة الصوتية



شكل رقم(٨)

المساحة الصوتية لفقرة من قصيدة " عندما يأتى المساء" فى مقام راست النوا

تحديد مواطن العفق وترقيم الأصابع:-

- من م (١ - ٥ ' الكروش الأول) ، يبدأ باستخدام وتري النوا ، الدوكاه المطلقين . ثم نغمة أوج بالإصبع الثانى (مع مد الإصبع) فى الوضع الأول على وتر النوا، ثم عزف نغمة المحير بالإصبع الرابع ونغمة الكردان بالإصبع الأول فى الوضع الثالث على وتر النوا ثم يعزف نغمة محير بالإصبع الأول ونغمة جواب بوسيلك بالإصبع الرابع فى الوضع الرابع على وتر النوا . ثم عزف نغمة الكردان بالإصبع الرابع فى الوضع الثانى ثم نغمة أوج بالإصبع الثانى مع مد الإصبع ثم نغمة حسينى بالإصبع الأول وذلك فى الوضع الأول على وتر النوا .

- من م(٥ ' الكروش الثانى - ٩ ' الكروش الأول) يبدأ باستخدام وتر مطلق دوكاه ثم نغمة نم حجاز بالإصبع الثانى مع مد الإصبع وذلك فى الوضع الأول على وتر الدوكاه ثم نغمة الحسينى بالإصبع الأول فى الوضع الأول على وتر النوا . ثم نغمة الكردان بالإصبع الرابع ونغمة الأوج بالإصبع الأول فى الوضع الثانى على وتر النوا، ثم نغمة الكردان بالإصبع الأول ونغمة المحير بالإصبع الرابع فى الوضع الثالث على وتر النوا ، ثم نغمة أوج بالإصبع

الثانى مع مد الإصبع ونغمة الحسينى بالإصبع الأول فى الوضع الأول على وتر النوا ثم يعزف وتر مطلق نوا.

- من م (٩ ' الكروش الثانى - ١٣ ' الكروش الأول) تكرار وإعادة لـ م(١-٥ ' الكروش الأول) بنفس ترقيم الأصابع والأوضاع المستخدمة .

- من م (١٣ ' الكروش الثانى - ١٥) وهى إعادة لـ م(٥ ' الكروش الثانى - ٧) بنفس الترقيم والأوضاع المستخدمة .

- من م(١٦ - ١٩) تعزف نغمة الكردان بالإصبع الرابع فى الوضع الثالث على وتر النوا ثم نغمة أوج بالإصبع الثانى مع مد الإصبع ونغمة الحسينى بالإصبع الأول ى الوضع الثانى على وتر النوا . ثم نغمة نم حجاز بالإصبع الثانى مع مد الإصبع فى الوضع الأول على وتر الدوكاه . ثم نغمة الحسينى بالإصبع الأول على وتر نوا ونغمة نم حجاز بالإصبع الثانى مع مد الإصبع ونغمة بوسيلك بالإصبع الأول على وتر دوكاه فى الوضع الأول .ثم تعزف م ١٨ فى شكل سلمى صعودا من نغمة دوكاه وتر مطلق ثم نغمة بوسيلك بالإصبع الأول ونغمة نم حجاز بالإصبع الثانى مع مد الإصبع وذلك على وتر الدوكاه ثم نغمة نوا على وتر مطلق ثم حسينى بالإصبع الأول وأوج بالإصبع الثانى مع مد الإصبع وذلك لى وتر النوا فى الوضع الأول .ثم تعزف نغمة الكردان بالإصبع الأول ونغمة محير بالإصبع الرابع على وتر نوا فى الوضع الثالث وتنته فى م١٩ بنغمة نوا على وتر مطلق.

أسلوب أداء الفقرة السابقة من قصيدة " عندما يأتى المساء " بعد تصويرها على درجة أخرى.

المقام : راست مصور على درجة الجهاركاه



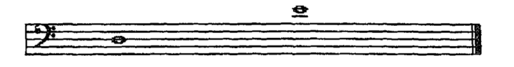




شكل رقم(٩)

فقرة من قصيدة " عندما يأتى المساء" بعد تصويرها فى مقام راست الجهاركاه

المساحة الصوتية:



شكل رقم(١٠)

فقرة من قصيدة " عندما يأتى المساء" بعد تصويرها فى مقام راست الجهاركاه

تحديد مواطن العفق وترقيم الأصابع :

- من م(١ - ٥ ' الكروش الأول) ، يبدأ باستخدام الإصبع الرابع لعزف نغمة الجهاركاه على وتر الدوكاه يقابلها نغمة الراست بنفس الإصبع على وتر العشيران ثم نغمة تك حصار بالإصبع الأول على وتر النوا فى الوضع النصف ثم تعزف نغمة الكردان بالإصبع الرابع على وتر النوا فى الوضع الأول والنصف يليها نغمة عجم بالإصبع الأول ثم نغمة الكردان بالإصبع الثانى ثم نغمة محير بالإصبع الرابع ثم الرجوع إلى نغمة الكردان بالإصبع الثانى فى الوضع الثالث على وتر النوا . ثم تعزف نغمة العجم بالإصبع الرابع ثم نغمة تك حصار بالإصبع الأول يليه نغمة نوا وتر مطلق وذلك فى الوضع النصف على وتر النوا .

- من م(٥ ' الكروش الثانى - ٩ ' الكروش الأول) يبدأ باستخدام نغمة الراست على وتر العشيران ثم نغمة السيكاه بالإصبع الأول على وتر دوكاه ثم نغمة نوا وتر مطلق ثم نغمة عجم بالإصبع الرابع على وتر نوا فى الوضع النصف ثم عزف نغمة تك حصار بالإصبع الأول فى الوضع النصف ثم ينتقل إلى نغمة عجم بالإصبع الأول فى الوضع الثانى ثم نغمة كردان بالإصبع الرابع ثم العودة إلى نغمة عجم بالإصبع الأول والانتقال من الوضع الثانى إلى وضع النصف بعزف نغمة تك حصار بالإصبع الأول ثم نغمة نوا وتر مطلق يليها عزف نغمة تك حصار بالإصبع الأول على وتر نوا ثم نغمة جهاركاه بالإصبع الرابع على وتر دوكاه .

- من م (٩ ' الكروش الثانى - ١٣ ' الكروش الأول) تكرار وإعادة لـ م(١-٥ ' الكروش الأول) بنفس ترقيم الأصابع والأوضاع المستخدمة .

- من م (١٣ ' الكروش الثانى - ١٥) وهى إعادة لـ م(٥ ' الكروش الثانى - ٧) بنفس الترقيم والأوضاع المستخدمة .

- من م(١٦ - ١٩) يبدأ بعزف نغمة العجم بالإصبع الرابع ثم نغمة تك حصار بالإصبع الأول على وتر نوا ثم نغمة نوا وتر مطلق ثم نغمة الجهاركاه بالإصبع الرابع على وتر دوكاه ثم نغمة تك حصار بالإصبع الأول على وتر نوا ثم نغمة الجهاركاه بالإصبع الرابع سيليها نغمة السيكاه على وتر دوكاه وذلك فى الوضع النصف ثم نغمة نوا وتر مطلق يليها نغمة جهاركاه بالإصبع الرابع ونغمة السيكاه بالإالصبع الأول على وتر دوكاه فى الوضع النصف ثم نغمة دوكاه وتر مطلق ثم نغمة جهاركاه بالإصبع الرابع ثم نغمة سيكاه بالإصبع الأول على وتر دوكاه ثم نغمة دوكاه وتر مطلق يليها نغمة راست بالإصبع الرابع على وتر عشيران وذلك فى الوضع النصف وذلك على شكل سلمى هابط بتتابع لحنى .ثم تعزف م ١٨ فى شكل سلمى صعودا من نغمة راست بالإصبع الرابع على وتر عشيران ثم نغمة دوكاه وتر مطلق ثم نغمة سيكاه بالإصبع الأول يليها نغمة جهاركاه بالإصبع الرابع على وتر دوكاه ثم نغمة النوا وتر مطلق ثم نغمة تك حصار بالإصبع الأول على وتر النوا وذلك فى الوضع النصف ثم تعزف نغمة أوج بالإصبع الأول يليها نغمة الكردان بالإصبع الرابع على وتر النوا ونغمة الجهاركاه بالإصبع الأول على وتر دوكاه وذلك فى الوضع الثانى فى م١٩ .

نتائج البحث:

بعد العرض السابق لموضوع البحث يمكن أن نستخلص أهمية التصوير فى الأداء العملى للموسيقى العربية والذى يمكن أن يكون متطلبا من العازف بشكل وهلى دون تدوين أو أن يدون له وهو ما نشأت عنه بعض الصعوبات الناتجة عن عدم معرفة العازف بمواطن العفق والأوضاع المناسبة لأداء العمل بعد تصويره فيفتقر أداؤه للانسيابية المطلوبة والتمكن لذا رأت الباحثة أن

وضع تصور مقترح لتحسين الأداء سيسهم بشكل واضح فى تذليل هذه الصعوبة من خلال اقتراح خطوات يقوم بها أستاذ الكونتراباص على ثلاث مراحل أساسية تتضمنها كل محاضرة بحيث تشمل المحاضرة على التعرف على أبعاد المقام بعد تصويره على درجة معينة (المرحلة الأولى) ثم التعرف على مواطن عفق هذه النغمات وترقيم الأصابع والأوضاع المناسبة لأدائها (المرحلة الثانية) ثم المقام بأشكال القوس المختلفة لتحقيق الانسيابية والاتقان وفى النهاية تطبيق ذلك على بعض الفقرات الموسيقية المشهورة من مؤلفات الموسيقى العربية الهامة. وهو ما يحقق هدف الحث المنشود من تحسين أداء المقامات فى الواقع العملى ويمكن تطبيق هذا التصور على باقى المقامات العربية المختلفة وخاصة المقامات ذات الأرباع التى تتطلب تمكنا من عزف النغمات الربعية المختلفة الناشئة عن عملية التصوير .

قائمة المراجع:

١. سهير عبد العظيم. *أجندة الموسيقى العربية* ، القاهرة : دار الكتب القومية،١٩٨٤

٢. قدرى سرور . المقام فى الموسيقى العربية قديما وحديثا ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، القاهرة : كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٦.

٣. ماجدة العفيفى محمود . مقام الراست وفصيلته بين النظرية والتطبيق ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، القاهرة: جامعة حلوان ، كلية التربية الموسيقية، ١٩٩٨.

٤. محمد صلاح الدين. *تصوير الألحان* ، القاهرة : المطابع الأميرية ، ١٩٦٠.

5. Adolf Lotter. *Practical Tutor for the Double Bass*. London : Hawkes and Son, 1933.

ملخص البحث

تصور مقترح لتحسين أداء عازف آلة الكونتراباص لمقام الراست المصور على درجات مختلفة

م.د سالى طموم*

تلعب آلة الكونتراباص دورا هاما فى الأداء الحالى للموسيقى العربية على وجه العموم والموسيقى المصرية بشكل خاص، حيث تسهم فى إثراء الرنين الصوتى للمنطقة الغليظة واكتمال عناصر الرنين الصادر من الأداء الجماعى للموسيقى العربية. لذا اتجهت بعض الدراسات البحثية الأكاديمية إلى التعرف على دورهذه الآلة فى الموسيقى العربية على اختلاف أنماطها ودراسة المؤلفات التى كتبت خصيصا لها، إلى جانب الأجزاء الهامة المنفردة أو الجماعية التى يلعب فيها الكونتراباص دورا جوهريا فى الأعمال الموسيقية التقليدية أو الشائعة أو الفنية.

وبالرغم من تطور دور آلة الكونتراباص فى الموسيقى العربية إلى أن تدريس العزف عليها يعتمد بشكل أساسى وكبير على الدراسات التدريبية الغربية والتى تقدم تدريبا تدريجيا لتدريب الطالب على **Technique** المهارات الأدائية التى يحتاجها فى العزف على الآلة والتى ترتبط بطبيعة الحال بتقنيات الأداء الموجودة بالأعمال الموسيقى الغربية . وبالرغم من الفائدة الكبيرة لاستخدام هذه الكتب التى تمكن الطالب من عناصر التكنيك الغربى التقليدى ، إلا أنه وفى إطار تدريس آلة الكونتراباص الشرقى ظهرت حاجة ماسة لمحاولة توفير دراسات تدريبية تعالج المشاكل التكنيكية التى تقابل

* مدرس بقسم الألات تخصص كونتراباص بالمعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون .

عازف الكونتراباص فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية والتى تختلف جذريا فى بعض جوانبها عن أداء الموسيقى الغربية .

ومن أهم عناصر الموسيقى العربية المميزة هو الثراء المقامى الذى يغلف أعمالها وخاصة فى إطار المقامات ذات أرباع الأصوات التى تميز الموسيقى العربية عن الغربية . كما أن عملية تصوير هذه المقامات على درجات مختلفة تعد عملية جوهرية وحيوية فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية والتى تشكل صعوبة بالنسبة لعازف آلة الكونتراباص وتحتاج لتدريب مقنن ومتسلسل لإجادتها ، لذا تقدم الباحثة محاولة لتذليل هذه الصعوبة بتقديم تدريبات مقترحة للتدريب على أداء مقام الراست مصورا على درجات مختلفة كمثال لأداء المقامات العربية ذات الأرباع المصورة . كما يعتبر هذا المقام من أهم المقامات التى يذخر بها تراث الموسيقى العربية بكل أنماطه ويمكن تطبيق هذه التدريبات على باقى المقامات والتى لا يتسع لإفرادها بالتفصيل هذا البحث الصغير.

ومن هنا نبعت مشكلة البحث حيث تشكل عملية تصوير المقامات العربية ذات الأرباع صعوبة واضحة بالنسبة لعازف الكونتراباص فى الواقع العملى لأداء الموسيقى العربية وذلك من حيث تحديد مواضع عفق النغمات غير المتداولة والتى تنشأ عن عملية التصوير وكذلك القدرة على العزف الانسيابى لهذه المقامات باستخدام أشكال القوس المختلفة والتى تمكن العازف من تحقيق التوافق المطلوب بين أداء اليدين وهو ما يحاول هذا البحث تذليله من تقديم تدريبات مقترحة تساعد عازف الكونتراباص على إجادة أداء مقام الراست المصور على درجات مختلفة والتى تساعد على :

١ - التمكن من تحديد مواطن عفق النغمات ذات الأرباع غير المتداولة التى تنشأ عن عملية التصوير

٢ - التدريب على أداء المقامات بأشكال القوس المختلفة والتى تساعده على العزف بانسيابية. كما تسهم فى تحقيق التوافق بين أداء اليدين.

٣ - تطبيق هذه التدريبات على مقتطفات صغيرة من الأغانى فى مقام الراست المصور على درجات مختلفة.

دراسة تحليلية لأسلوب أداء "فايزة أحمد" لبعض القوالب الغنائية

د. هدى أحمد محمد علي (*)

مقدمة :

فن الغناء العربي من الفنون التي تضافر فيه عدة جوانب منها النص الجيد واللحن المتميز والأداء الصوتي السليم والناضج حيث يكون له بعد ثقافي وفني بالقوالب الغنائية التي تكتب بالعامية أو بالفصحى وتصاغ بإلحان تحتوى على المقامات العربية وضروبها المختلفة حتى يتثنى له أسلوباً غنائياً متميزاً خاص به.

ويعتبر صوت "فايزة أحمد" من الأصوات التي لها سمات خاصة في أدائها لبعض القوالب الغنائية ومن تلك القوالب (الموشح - القصيدة - الطقطوقة - المونولوج) .

وقد لاحظت الباحثة أن هناك بعض الدراسات التي قامت بدراسة الأصوات العربية اللذين أثروا ساحة الغناء العربي بأعمالهم الغنائية المتميزة أمثال "أم كلثوم - محمد عبد الوهاب - رياض السنباطي - سعاد محمد - فيروز - أسمهان" وغيرهم ، للتعرف على أسلوب أدائهم ولكن لم تتطرق دراسة علمية متخصصة لأسلوب أداء "فايزة أحمد" للقوالب العربية المختلفة على الرغم من

(*) أستاذ مساعد بقسم الغناء العربي – المعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون

تمتعها بصوت قوى أخاذ جلي يمتاز بحلاوته وطلاوته وتعبيره مما جعل من صوتها ظاهرة تستحق الدراسة العلمية ويهدف هذا البحث إلى :

- إلقاء الضوء على نشأتها ومراحل تطور حياتها الفنية .
- التعرف على التقنيات الغنائية الخاصة بأسلوب أداء "فايزة أحمد" لبعض القوالب الغنائية .

وينقسم البحث إلى :

الإطار النظري .

الدراسة التحليلية .

الإطار النظري :

نشأتها :

ولدت "فايزة أحمد" في ٥ / ١٢ / ١٩٣٤ بمدينة صيدا بلبنان لأب سوري وأم لبنانية في منزل متواضع وسط عدد كبير من الأخوة والأخوات وكان والدها يعمل في النهار مكوجي وفي المساء يحي سهرات أصدقائه فإذا ما حل شهر رمضان كان يحي الأمسيات بالأناشيد الدينية في ساحة المسجد(١٢٨-٢).

مرحلة الطفولة والتلقين :

تعلمت "فايزة أحمد" أصول الغناء من خلال مشاركتها لوالدها في أداء الأناشيد الدينية من خلال الأمسيات الدينية(١٢٩-٢) ومن سن أربع سنوات غنت موشحات وأدوار وتعلمت القواعد وأصول الغناء الشرقي (٤) وكانت تزداد ثقة يوماً بعد يوم (١٢٩-٢) فاشتعلت جذور الرغبة الغنائية عندها في سنوات المراهقة من خلال جهاز الراديو فكانت تعشق صوت "أم كلثوم"

وغيرها من نجوم الأربعينات في القرن العشرين مثل "أسمهان - محمد عبد الوهاب - ليلى مراد - فريد الأطرش - نجاة على - نور الهدى" وغيرهم كل هذا عبر معايشة هذا الغناء من خلال التقليد كما تدربت أيضاً على آلة العود الذي صاحبها وهى تعرض تجربتها المبكرة على المتخصصين بالغناء والموسيقى بالإذاعة اللبنانية في موطنها الأصلي .

المرحلة الفنية الأولى (التقليد) :

بعد ما تأكد لها تقدير الناس لصوتها اشتركت في حفلات مسارح المنوعات وقاعات الغناء بأداء أغاني شهيرة في تلك السنوات كان منها لحن لـ"رياض السنباطي" لـ"أم كلثوم" (غلبت أصالح في روحي) ولحن "محمود الشريف" لـ"أحلام" (يا عطارين دلوني الصبر فين أراضيه) ولحن "محمد القصبجي" لـ"أسمهان" قصيدة (ليت للبراق عيناً) ولحن "محمد عبد الوهاب" (كل ده كان ليه) وغيرهم (١١٨-٣) .

المرحلة الفنية الثانية لصوت "فايزة أحمد"

بداية الانطلاق والشهرة

انتقلت إلى دمشق لصقل موهبتها بالدراسة والتمرين حيث احتضنها صديق والدها لتنمية موهبتها بالدراسة والتمرين فقد وفر لها دروس إيقاع لدى أحد منشدي المسجد الأموي وذات يوم سمعت "فايزة أحمد" عن برنامج جديد تقدمه الإذاعة السورية اسمه (برنامج الهواة) فذهبت وسجلت اسمها من هواة البرنامج وفي ذلك الوقت تزوجت من "مختار العابد" وهو سوري الأصل ولكن هذا الزواج لم يدم طويلاً فقررت فايزة أن تنزح إلى القاهرة بعد طلاقها لكي تجرب حظها مثل "فريد الأطرش" وأخته "أسمهان"(١٣-٢) .

وبعد انتهاء مرحلة التأثير والتأثر والمحاولة والتجريب والتقليد أتيحت لـ"فايزة أحمد" الفرصة كي تشارك في حفل الإذاعة المصرية الذي أقيم في

الاسكندرية ليلة ١٥ مارس ١٩٥٦م على مسرح (الهمرا) الشهير وقد قدمها الإذاعي المعروف "صلاح زكى" لأول مرة فغنت أغنية خاصة بعنوان (إيش غيرك) من ألحان الفلسطيني "رياض البندك" وأيضاً أغنية بعنوان (دموع المحبة) للفنان اللبناني "محمد محسن" .

ولقد كان هذا الحفل تقديم أوراق اعتمادها الفنية إلى أبرز ملحني تلك السنوات فالتقت بموهبة شابة في ذلك الوقت ترسم اتجاهاً جديداً في اتجاهات التلحين وهو الموسيقار "كمال الطويل" الذي لحن لها أغنية (ياما قلبي قاللي لا) وتلاها بأغنيتين هما (النار القايدة - أنا اللي تنساني) .

والتقت أيضاً بالموسيقار "محمود الشريف" فلحن لها أغنيتين (دول يا عزول - يا ليل كفاية حرام) كما التقت مع الموسيقار "بليغ حمدي" في بدايته بأغنية (ما تحبنيش بالشكل ده) (١١٩-١٢٠- ٣) .

وفي أواخر عام ١٩٥٦م التقت بالموسيقار "محمد الموجي" الذي شكل بداية اتجاه مهم في مسيرتها الفنية فغنت له لحن (أنا قلبي لك ميال) كلمات "مرسى جميل عزيز" وقد اشتهرت هذه الأغنية بتسمية أخرى وهى (أنت وبس اللي حبيبي) ويتواصل اللقاء مع "محمد الموجي" عبر ألحان متميزة أبرزها (يامه القمر على الباب - بيت العز - اللهي يحرسك من العين - تعالى لي يابا - ليه يا قلبي ليه - يا الاسمراني - حيران – تمر حنه) .

ثم التقت لأول مرة بالموسيقار "محمد عبد الوهاب" في لحن (برئية برئية) (١٢١-٣) وقد ساعد نجاح الأغنية على استمرار التعاون بينهما فلحن لها العديد من الألحان أشهرها (ست الحبايب - خاف الله - حبيبي يا خويا - تراهني - تهجرني بحكاية - حمال الأسية - بصراحة) وكل هذه الأغاني كانت في سنة واحدة(٤) وقد كان أداء "فايزة أحمد" لطقطوقة (ست الحبايب) أداء بإحساس خاص يختلف عن إحساس الملحن كما أجادت في أداء أغلب القوالب

الغنائية العربية وخاصة قالب الموال فكانت لها قدرة كبيرة على الارتجال اللحني على المسرح بعفوية وإحساس متدفق وفوري بحرفية فائقة فأبرزت الخصائص الجمالية والفنية التي يمتلكها صوتها فهي تعد من المطربات القلائل اللاتي يمتلكون هذه القدرة ومن الأغاني التي ارتجلت فيها بالموال (أيوة تعبني هواك) وأغنية (حبيبي يا متغرب)(٥) .

المرحلة الثالثة لـ"فايزة أحمد"

- ارتباطها الفني بالملحن "محمد سلطان"

تعرفت "فايزة أحمد" على الملحن "محمد سلطان" القادم من الاسكندرية أثناء مشاركته في بعض الأعمال السينمائية من إخراج "يوسف شاهين" و"فطين عبد الوهاب" و"نيازي مصطفي" و"عاطف سالم" فتعاملت معه وارتبطوا معاً فنياً وكانت مرحلة جديدة في حياة "فايزة أحمد" فكان لحن (هات الفل مع الياسمين رشوا الورد ع الصافين) بداية تعاونهم الفني كلمات "محمد حمزة" ولقد حقق نجاحاً شعبياً وبعده امتدت رحلة التعاون الفني بينهما وتوالت فيها الألحان ثم ما لبث التعاون الفني إلى ارتباط زواج في أواخر الستينات وقد استقرت "فايزة أحمد" في زواجها وأنجبت توأمان "عمر - عمرو"(١٣٨-٢) امتدت رحلة التعاون الفني بينهما حيث قدموا الكم الأكبر من الأعمال الغنائية ومنها على سبيل المثال لا الحصر موشح (العيون الكواحل - يا هلالا - مال عليا مال - يا أمه يا هوايا - غريب يا زمان - شهرين وشوية - بكرة تعرف - يا طير الشوق - أحلى طريق في دنيتي - علمتني الدنيا - لأخذ حبيبي - وتعالى شوف - على باب الحب) (١٢٢-٣) .

وتقول "فايزة أحمد" من خلال الحوار معها في برنامج تسجيلات من زمن فات بالإذاعة تقديم "وجدي الحكيم" أن "محمد سلطان" أول ملحن لحن لها أغاني وطنية التي منها (القاهرة - كل كف عربي - شارع الأمل - عيون

البنادق) وأيضاً لحن لها قصائد مثل (الأيام - حبيب الأربعاء - أحبه كثيراً) وتذكر "فايزة أحمد" أن إذاعة الشعب قامت باستفتاء في الإذاعة على أحسن أغنية لسنة ١٩٧٠م وكانت نتيجة الاستفتاء قصيدة (أحبه كثيراً) (٤) .

ثم ما لبث الخلاف أن عرف طريقه إلى بيت "فايزة أحمد" و"محمد سلطان" فكان الانفصال بين الزوجين وتفرق الطرب السلطاني .

لم تعرف "فايزة أحمد" السعادة بعد انفصالها عن "محمد سلطان" وكأن شيئاً ما انكسر بداخلها لكنها سرعان ما وقفت من جديد وتزوجت أحد ضباط المباحث ولكن لم يستمر هذا الزواج ، وفي هذه الإثناء داهمها المرض فأبت "فايزة أحمد" الاستسلام فسافرت إلى أمريكا وهناك رفض الأطباء الأمريكيين إجراء عملية جراحية لها بعد أن أدركوا أنه لا فائدة من ذلك أمام انتشار المرض في جسدها ونصحوها بالعلاج الدوائي في مصر ولما أدركت أن الشفاء أصبح مستحيلاً عادت إلى القاهرة وكلها إصرار للعطاء بمزيد من الغناء فغنت كما لم تغنى من قبل وفي الاستديو وضعوا لها كراسي لترتاح عليه ما بين الوصلات الموسيقية وكان معها طبيبها الخاص يلازمها حتى تستطيع مواصلة الغناء وظلت تعانى وتحارب المرض بإصرار وفي هذه الأثناء عادت إلى زوجها محمد سلطان .

وفي سبتمبر ١٩٨٣م فاضت روحها وغاب صوت من أجمل الأصوات الغنائية وأحبها إلى قلوب الجماهير(١٤٠-٢) .

فايزة أحمد والسينما :

بعد نجاح "فايزة أحمد" في الإذاعة والحفلات الغنائية جذبتها السينما كما جذبت غيرها(١٦٢-١) ولكن لم تكن لها نصيب من الشهرة السينمائية لأنها لم تكن تمتلك مقومات المطربات الممثلات مثل "هدى سلطان - شادية - ليلى مراد" ولذلك لم يستمر وجودها السينمائي إلا في حدود سنوات بدايتها الغنائية

في مصر في النصف الثاني من الخمسينات حتى بدايات الستينيات(١٢٠-٣) فشاركت بالغناء والتمثيل في ست أفلام سينمائية هم(١٢٠-١٢١- ٣) :

- فيلم تمر حنة شاركت فيه مع رشدي أباظة ونعيمة عاكف وزينات صدقي إخراج حسن فوزي وغنت فيه الأغنية الشهيرة يا (تمر حنة) .
- فيلم ليلى بنت الشاطئ شاركت فيه محمد فوزي ليلى فوزي إخراج حسين فوزي وغنت فيه دويتو (نبع الهناء) .
- فيلم المليونير الفقير شاركت فيه إسماعيل ياسين ومحمود المليجي وكانت بطولة مفردة لها إخراج فطين عبد الوهاب وغنت فيه (يا حلاوتك يا جمالك) وأغنية (ع الدور الثالث طلعني) .
- فيلم امسك حرامي شاركت فيه إسماعيل ياسين محمود المليجى إخراج فطين عبد الوهاب وغنت فيه (حمال الأسية) وأغنية (برئية برئية) .
- فيلم أنا وبناتي شاركت فيه زكى رستم زهرة العلا أمال فريد ناهد شريف صلاح ذو الفقار عبد المنعم إبراهيم إخراج حسين المهندس وغنت فيه الأغنية الحزينة (تعالالي يابا) وأغنية (حيران) وأغنية (بيت العز) .
- فيلم منتهى الفرح شاركت فيه مع أغلب نجوم الغناء فكان في منتصف الستينات إخراج عاطف سالم .
- كما شاركت بالغناء فقط في فيلم الوسادة الخالية بأغنية (أسمر يا أسمراني).

الدراسة التحليلية :

سوف تتناول الباحثة في هذا الإطار تحليل نماذج من بعض القوالب الغنائية المختلفة :

- موشح (العيون الكواحل) تلحين "محمد سلطان" .
- قصيدة (أحبه كثيراً) تلحين "محمد سلطان" .
- طقطوقة (حيران) تلحين "محمد الموجي" .
- طقطوقة (ست الحبايب) تلحين "محمد عبد الوهاب" .
- مونولوج (بتسأل ليه عليا) تلحين "فؤاد حلمي" .

وهى عينة منتقاة راعت فيها الباحثة التنوع من حيث :

(القالب – المقام – المؤلف – الملحن – النص الشعري) .

وسوف تقوم الباحثة باستخدام عناصر التحليل الآتية :

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل نموذج .

٢- مناطق الرنين المختلفة في النموذج .

٣- التحكم في استخدام عملية التنفس بالنموذج .

٤- تقنيات الغناء المختلفة في النموذج .

٥- مخارج الحروف .

٦- التعبير الغنائي .

أولاً : تحليل أسلوب أداء "فايزة أحمد" الغنائي من خلال بعض النماذج لموشح (العيون الكواحل)

- **نوع القالب :** موشح .
- **المقام الأساسي :** راست .
- **تلحين :** محمد سلطان .
- **النص :**

ساعدوني يا حبايبي بابتسامة

وصلوني يا نجومي بالسلامة

فرحوني بسكتي أضحكوني ضحكتي

واتـــركـــونـــا مـــن المـــلامـــة

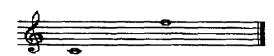
من حـــبـــايـــبـــي هـــاجـــرونـــي

آه آه آه يا رفاقي ساعدوني



التقسيمات الداخلية – الأداء التطريبى

- **المساحة الصوتية :**



- صاغ الملحن هذا الموشح برؤية جديدة فبدأ الموشح بشكل تقليدى كالمتعارف عليه لقالب الموشح ثم قام بتطوير البدنية بشكل غير مقيد ومختلف للشكل التقليدى .
- النموذج يحتاج إلى مجهود خاص في الأداء لأنه مسترسل ومصاغ في المنطقة الحادة في مقام الراست وسوزدولار وحافل بألوان متعددة من تقنيات أساليب الغناء :

أ - إستخدمت أسلوب الضغط (F. Accent القوى) على أحرف (الدال - الباء - التاء) في كلمات (ساعدوني - يا حبيبي - بابتسامة - بالسلامة) كما تفوقت في أدائها لحروف المد المتنوعة الإيقاع فجاء بشكلين أداء رنان جلي بصوت مفتوح وأداء يميل للتطريب بعض الشيء باستخدام أسلوب التردد الصوتي (Trill) بنعومة وبرشاقة وحيوية وراعت الدقة والتوازن في الأداء ليتناسب مع التقطيع العروضي للنص الدرامي .

ب- استخدمت أسلوب الربط (Legato) في كلمات (فرحوني - أضحكوني) بملئها بحليات تطريبية فهي قادرة على التلوين والإضافة وجاءت الجملة بشكل تطريبي يتناسب مع شخصية وطابع مقام الراست والنص الدرامي .

جـ - تغلبت بحرفية في الأداء على صعوبة الغناء في المنطقة الحادة بأداء متفاعل ومتصاعد ومسترسل بأخذ نفس منطقي وبنسب متساوية مع الحفاظ على الخط الغنائي ولون الصوت .

د - تدفقت وتغلبت بحرفية فائقة في صعوبة أداء الإيقاعات ذات التقسيمات الداخلية في المنطقة الحادة في كلمة (آه) باستخدام أسلوب الميلزما (Melisma) القصيرة بنغمات مختلفة الإيقاع تؤدى على مقطع لفظي واحد وجاءت بتردد صوتي وبرشاقة وحيوية وخفة بالغة وبصوت نابع من القلب بشكل تطريبي عذب فنجد صوتها طيع مرن بين يدها تشكله كيف تشاء .

هـ - راعت المحافظة على لون الصوت بالرغم من تنوع الإيقاع والضغوط .

و - أعطت كل كلمة التعبير المناسب لها فاستخدمت المبالغة في أداء كلمات من (حبايبي - هاجروني) بقوة في الأداء (.F) والضغط على كل نبر في المنطقة الحادة لتأكيد المعنى وتقويته مع استخدام العفق في نهاية الجملة بحرفية فائقة في الأداء .

ز - استخدمت النفس المضاعف لأداء قفزة الخامسة الصاعدة من درجة (صول - نوى) إلى درجة (ري - محير) بأسلوب التزحلق (Portamento) كما استخدمت أسلوب الضغط لأداء التسلسل السلمي الهابط والتدرج إلى رنين المنطقة المتوسطة لأداء قفلة البدنية بشكل تطريبي يتسم بموسيقانا العربية .

ح- اهتمت بمخارج الحروف فأجادت في إظهار أحرف التفخيم في كلمات (ساعدوني - أضحكوني - ضحكتي) وإظهار الإضغام في كلمتي (من الملامة) كما راعت عدم انزلاق الصوت في أحرف المد .

ثانياً : تحليل أسلوب أداء "فايزة أحمد" الغنائي من خلال بعض النماذج لقصيدة (أحبة كثيراً)

- **نوع القالب :** قصيدة .
- **المقام :** نهاوند على الدرجة الدوكاه .
- **تلحين :** محمد سلطان .
- **النص :**

أحبة كثيراً أكاد من جنوني إليه أن أطير

وأنشر الجناح وأسابق الرياح

أعــانــق الـهــواء والصـبـح والـمـســاء

وأعـبــر الجـســور والــنار والبحـور

شــوقــاً إلــى حبيبــي، أحــبــه كثيـراً



التتابعات اللحنية Squence - التحكم في النفس - الرباط - أداء

الميلزما Melizma

- المساحة الصوتية :



- استخدمت في كلمة (أحبه) الضغط اللين (.P) بشكل متهادي متناغم بأداء ناعم وبإحساس مرهف من القلب وحافظت على الخط اللحني بالرغم من وجود حرفي (الهمزة - الحاء) من بداية الغناء فراعت أداؤهما بخفة وعدم الضغط عليهما .

- أجادت في أدائها للتابع اللحني (Sequence) فاختال صوتها بقوة متوسطة في الأداء (M.F) في كلمتي (أحبه كثيراً) مع استخدام أسلوب التزحلق (Portamento) بتمايل خفيف على حرف المد بالياء في كلمة (كثيراً) من بين رنين الفم والخيشوم متدرجة بالتعبير ما بين (P. ، M.F) كما استخدمت النفس المضاعف لأداء الجملة الغنائية (Phrase) مع مراعاة الحفاظ على الخط الغنائي .

- استخدمت القوة المتوسطة في الأداء (M.F) في تكرار درجتي (سي b عجم- لا حسيني) والهبوط منهم بقفزة لحنية لمسافة ثالثة هابطة في كلمات (أكاد من جنوني إليه) أسلوب أقرب إلى اللقاء المنغم (Rictateivo) وكأنها تحدث نفسها بما يخطر ببالها من منطقة رنين الخيشوم مع مراعاة عدم انزلاق الصوت في منطقة الحلق في كلمة إليه .

- أجادت بحرفية فائقة في تجسيد كلمة (أطير) وكأنها طائر يبدأ بالطيران من الأرض بالتسلسل السلمي الهابط إلى درجة (لا - عشيران) من رنين الخيشوم والفم إلى رنين الصدر بصوت رخيم دافئ ثم انطلاق الطائر يحلق بالصعود للسماء بقفزة الأوكتاف إلى درجة (لا الحسيني) مستخدمة أسلوب

التزحلق من رنين الخيشوم مع لمس رنين الجبهة ثم واصلت أداؤها بدون أخذ نفس إلى كلمة الجناح وذلك لخدمة مضمون المعنى الدرامي .

- راعت التفخيم في كلمة (أطير) لحرف (ط) كما راعت الغنة المخفاة في كلمة (انشر) .

- استمرت بنفس أسلوب أدائها للتتابعات اللحنية السابقة ولكن بتنوعات (Variations) مع إضافة لمسة تطريبية باستخدام حلية الجربتو (Greppetto) في كلمات (الجناح - الرياح - الهواء) بصوت ناعم متناغم ومتهادي يتمايل ليعطى تصوراً لحركة الطائر وجاء الغناء من رنين منطقتي الفم والخيشوم ثم تدرجت إلى منطقة رنين الصدر في كلمة (المساء) بدفء في الأداء وصولاً إلى منطقة الرأس بقوة في الأداء (.F) مستخدمة أسلوب التزحلق وراعت عدم المبالغة في قوة الصوت لخدمة المعنى الدرامي .

- استعرضت إمكانياتها الصوتية في منطقة رنين الرأس بصوت رنان له جرس ناعم في منطقة الجوابات بتمكن وبقوة متوسطة في الأداء (M.F) في كلمتي (الجسورا) فاستخدمت أسلوب التزحلق بقفزة رابعة هابطة بنعومة في الأداء وفي كلمة (البحورا) استخدمت الركوز على درجة (ري محير) ثم قامت بربطها بالأداء المتصل (Legato) بكلمة (شوقاً) لأداء التتابعات اللحنية للتسلسل السلمي الهابط مع إضافة بعض الزخارف اللحنية مستخدمة أسلوب الزغردة اللحنية في كلمة (حبيبي) من رنين الخيشوم والحنجرة .

- **التحكم في عملية التنفس جاء بشكلين :**

- في بعض الجمل أخذ نفس بنسب متساوية ومنطقية تتناسب مع تقطيع الشطرات اللفظية دون كسر الخط الغنائي لخدمة المضمون الدرامي .

- النفس المضاعف المدعم لأداء النغمات الممتدة مستعرضة كيفية تحكمها في منطقة الحجاب الحاجز .

- استخدمت بمرونة فائقة أسلوب الميلزما المطولة بنغمات مختلفة الإيقاع تؤدى على مقطع لفظي واحد في كلمة كثيراً في نهاية النموذج فاستخدمت الضغط على بدايات كل نبر على حرف المد بالياء فصدر صوتها من منطقة رنين الرأس بقوة في الأداء (.F) مستخدمة النفس المضاعف لأداء الميلزما والنغمات الممتدة لنهاية العمل .
- اهتمت بمخارج الحروف وأعطت كل حرف حقه من مد وسكون وتنوين وتفخيم .

ثالثاً : أسلوب أداء "فايزة أحمد" الغنائى من خلال بعض النماذج لطقطوقة (حيران)

- **نوع القالب :** طقطوقة .
- **المقام :** كرد على درجة الكوشت .
- **تلحين :** محمد الموجى .
- **النموذج الأول :** الأداء حر Adlib .
- **النص :**

حيران من إيه يا حبيبي   زعلان من إيه يا حبيبي
لا تـزعـل ولا تـحتـار   وحيـاتـك ليـل ونـهـار
حـبـك أقـوى مـن النـار   صدقني صدقني صدقني



الأداء الحر Adlib – أسلوب الضغط Accent

- المساحة الصوتية :



- جاء الأداء بشكل إلقاء منغم (Recitative) حر ومحاكاة في صيغة سؤال لاستعطاف الحبيب لها وجاء دور آلة البيانو كفواصل موسيقية مغناة وكأنها صدى لصوت "فايزة أحمد" لنهاية السؤال لتأكيد وتدعيم المعنى .

- تميز غنائها بالدفء والنعومة بأداء متدفق من القلب في كلمة (حيران) وأجادت في التغلب على صعوبة مخرج حرف (الحاء) في كلمة (حيران) بعمل ضغط متوسط لأنه من الحروف الحلقية ومخرجه أقصى الحلق فأعطته صفته وحقه مع مراعاتها عدم سقوط صوتها في منطقة الحلق .

- استخدمت النغمات المطولة على حرف المد بالألف في كلمة (حيران - زعلان) بصوت قوى صافي انسيابي محافظة على تساوى الصوت بالقيمة الزمنية وفي إعادة الجملة الغنائية أضفت بعض التلوين بصوتها بعمل حلية الجربتو دون صياغتها بمرونة فائقة في الأداء .

- أجادت بحرفية في تطويع صوتها باستخدام ظلال التعبير والتدرج بين الضعف والقوة بمرونة وخفة في الأداء .

- استخدمت أسلوب الضغط في كلمة (يا حبيبى) بشكلين :

- بقوة متوسطة (M.F) في الأداء في كلمة (حبيبي) الأولى على حرف المد بالياء والثانية بالغت في القوة (.F) على نفس الحرف مستخدمة أسلوب التزحلق لتدعيم المعنى بصوت مفتوح من بين رنين الفم والخيشوم بتتابع لحنى صاعد وهابط كما استخدمت في أداء كلمتي (ولا تزعل - وحياتك) أسلوب الاستعطاف والتوسل بصوت رنان له جرس ناعم .

- أجادت بمهارة فائقة في التغلب على صعوبة أداء حرف المد بالألف في كلمتي (تحتار - ونهار) من رنين المنطقة المتوسطة وبتسلسل سلمى هابط فاستخدمت الضغط على كل نبر بزغردة لحنية بقوة لينة في الأداء (.P) وبرشاقة ومرونة وخفة وكأن صوتها يتماوج كالماء بين يدها من منطقة الفم من رنين الحلق والصدر فالأداء جاء دافئاً .

- استخدمت أسلوب الضغط القوى في كلمتب (حبك أقوى) ليتناسب مع المعنى كما استخدمت أسلوب التزحلق في كلمة (نار) على حرف المد بالألف بليونة في الأداء (.P) ونعومة لتعبر عن شدة حبها لحبيبها بوصف حبه أقوى من النار وهذا يدل على إجادتها للمعايشة الفعلية للنص الدرامي .

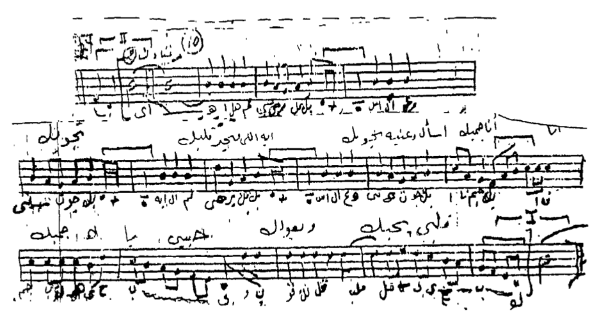
- أدت القفلة اللحنية لنهاية الجملة الغنائية بأداء متقطع (Staccato) بكلمة (صدقني) بخفة ومرونة من رنين منطقة الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة واستخدمت لأداء التتابع اللحني الصاعد والهابط الضغط بقوة متوسطة (M.F) على كل نبر حتى يتهادى أداؤها بنفس القوة للتمهيد للقفلة مستخدمة أسلوبي التزحلق والزغردة اللحنية على حرفي (النون - الياء) .
- استخدمت أخذ النفس بنسب متساوية ومنطقية تتناسب مع تقطيع الشطرات اللفظية دون كسر للخط الغنائي لخدمة مضمون المعنى الدرامي .

ثانياً : النموذج الثانى من طقطوقة حيران :

- النص :

إيه اللي محير قلبك إسال وعنيا تجاوبك

أنا جمبك اهو يا حبيبي وبقولك قلبي يحبك



التسلسل السلمي الهابط - المساحة الصوتية - قفزة الأوكتاف

- المساحة الصوتية :



- استعرضت قوة صوتها بانطلاقة من بين رنين منطقتي الفم والخيشوم في كلمة (إيه) بصوت مفتوح جلي وقد راعت المبالغة في الأداء بالتعبير من القوة المتوسطة (M.F) إلى القوة الشديدة (F.F) وقد تغلبت على صعوبة الأداء المتصل بأخذ نفس مضاعف ومدعم من منطقة الحجاب الحاجز ودفعه بنسب حتى يساوى القيمة الزمنية وراعت إخراجها لحرف المد بالياء أن يكون غير ثقيل أي لا يصدر من الحلق .

- استخدمت في الجملة الغنائية (إيه اللي محير قلبك - أسأل وعنيه تجاوبك) الضغط بقوة (.F) على كل نبر لإبراز الحالة الدرامية بنجواها للحبيب الذي تمتلكه الحيرة وهى تحاول استعطافه بتواجدها بجواره وعند إعادة نفس المقطع أدت قفزة الثالثة الصاعدة والخامسة الهابطة في كلمة (محير) أسلوب التزحلق من رنين منطقة الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة بنعومة في الأداء لتؤكد المعنى وتقويه وأضفت بعض التطريب في كلمة (عنيه) بحرفيه وابتكار في الأداء.

- استخدمت في كلمتي (أنا جمبك) أسلوب الضغط بقوة متوسطة (M.F) في الأداء وجاء بصوت دافئ متراخي بعض الشئ بتسلسل سلمى هابط للانطلاق بعد اللزمة الصغيرة بنفس الكلمة من درجة (فا # - حجاز) إلى درجة (دو - كردان) بقوة في الأداء (.F) لتؤكد بانفعال أكثر عطفتها وحبها الصادق لحبيبها كما راعت إعطاء حكم الإقلاب في كلمة (جمبك) عندما جاء حرف (الباء) بعد النون الساكنة .

- بالغت في قوة صوتها في كلمة (أهو) متدرجة من القوة (.F) إلى شدة القوة (F.F) من رنين الخيشوم مع لمس رنين الجبهة والهبوط بتسلسل سلمى إلى رنين المنطقة المتوسطة مستخدمة أسلوب التزحلق بصوت رخيم ملئ بالدفء والعذوبة كما راعت عدم أخذ نفس ليستقيم المعنى واهتمت بغناء حرف (الهاء) بخفة فلم يسقط صوتها في منطقة الحلق .

- استخدمت بحرفية النفس الخاطف لأداء قفزة الأوكتاف من نهاية الغناء من رنين الصدر لبداية الغناء من المنطقة الحادة لدرجة (ري محير) في كلمة (قلبي) بتمكن وصنعة في الأداء .

- أجادت بمهارة فائقة في استخدام أسلوب الأداء المتقطع في تكرار كلمة (قلبي) من رنين الرأس بقوة في الأداء (.F) بصوت رنان له جرس لتصور دقات قلبها ثم تدرجت بالتسلسل السلمي الهابط من رنين الرأس إلى رنين المنطقة المتوسطة بانسيابية في الأداء مع الحفاظ بلون الصوت وقوته .

- تدفقت بمساحتها الصوتية من رنين الفم والخيشوم إلى رنين الرأس ثم التدرج هبوطاً حتى وصلت إلى رنين الصدر وراعت المحافظة على التجانس الصوتي مستعرضة قدرة مساحتها الصوتية والتجول بين مناطق الرنين المختلفة .

رابعاً : أسلوب أداء "فايزة أحمد" الغنائى من خلال بعض النماذج لطقطوقة (ست الحبايب)

- **نوع القالب :** طقطوقة .
- **المقام الأساسى :** بياتى .
- **تلحين :** محمد عبد الوهاب.
- **النص :**

زمان سهرتي وتعبتي وشلتي من عمري ليالي

ولسه برضه دلوقتي بتحملي الهم بدالي

أنام وتسهري وتباتي تفكري

وتصحي من الأذان وتيجي تشقري

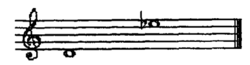
يا رب يخليكي يا أمي يا ست الحبايب

يا حبيبة يا حبيبة



الأداء المتصل Legato

- المساحة الصوتية :



- تميز أداء "فايزة أحمد" لهذا النموذج بالدفء والعذوبة فجاء الغناء بإحساس مرهف لترجمة أقوى المشاعر والعواطف الإنسانية بغنائها للأم .

- استخدمت علامة الإطالة (Corona) والوقوف على كلمة (زمان) على مقطع (مان) بشكلين الأولى شكل متقطع (>) مع استخدام الضغط ليحدث تشويق في الأداء للمستمع وعند تكرار نفس الكلمة استخدمت أسلوب التزحلق بليونة وعذوبة في الأداء لأخذ المستمع إلى الماضي ثم الاسترسال بالنص (.P) الدرامي .

- تغلبت على صعوبة الأداء المتصل لأداء جملة (زمان سهرتي وتعبتي وشلتي من عمري ليالي) بأخذ نفس مضاعف لكي يساعدها على حرفية التجول بين النغمات بسهولة ويسر في الأداء .

- أجادت بحرفية فائقة في ترجمة وتأكيد أهمية دور الأم المنقطع النظير فاستخدمت في الأداء نبرات شجية عذبة نابعة من القلب بشكل دافئ حنون .

- استخدمت أسلوب الضغط اللين (.P) في كلمتي (العمر - الهم) لتأكيد وتدعيم المعنى .

- أعطت كل كلمة التعبير واللون المناسب لها فاستخدمت المبالغة في جمل (أنام وتسهري وتباني تفكري - وتصحي من الأذان وتيجي تشقري) القوة في الأداء (.F) من رنين المنطقة الحادة وراعت عدم التطريب ليستقيم المعنى .

- لون الصوت لم يتغير بالرغم من وجود لزم موسيقية .

- استخدمت النفس الخاطف بين كلمة (يا رب) لعمل ضغط قوى على حرفي (الراء - الباء) ولأداء قفزة السادسة الصاعدة من رنين المنطقة الحادة لترجمة المناجاة والتوسل والدعاء إلى الله ببقاء الأم .
- استعرضت إمكاناتها الصوتية في استخدام التردد الصوتي والضغط القوى على أكثر من موضع في الكلمة الواحدة في كلمات (يا ست الحبايب- يا حبيبة) لإضفاء بعض اللمسات التطريبية.
- جاء أداؤها للنموذج برشاقة ومرونة وحيوية في الأداء .

خامساً : أسلوب أداء "فايزة أحمد" الغنائي من خلال بعض النماذج لمونولوج (بتسأل ليه عليا)

- **نوع القالب :** مونولوج .
- **المقام الأساسي :** عجم .
- **تلحين :** فؤاد حلمي .
- **النص :**

سبني لليالي أسهرها لوحدي سبني لذكرياتي

وابعد عن خيالي يا أغلى ما عندي

لا تبعت سلام ولا تيجي في منام

ولا تسال عليا مالكش دعوة بيا

بتسال ليه بتسال ليه ليه عليا

الحليات الزخرفية – المناطق الحادة

- المساحة الصوتية :



يحتاج هذا النموذج إلى جهد خاص في الأداء لتذليل بعض الصعوبات التي منها:

أ- تتمثل في صياغة النموذج في منطقة صوتية متعددة الانتقالات من مناطق الرنين المختلفة فاستخدمت في بداية النموذج رنين الرأس من كلمة (سبني) على درجة (ري محير) بضغط وبقوة في الأداء (.F) فكانت بمثابة قوة دافعة للتدرج بالهبوط بالتسلسل السلمي إلى رنين الخيشوم والفم وصولاً إلى رنين الصدر لكلمتي (سبني لذكرياتي) وجاء أداؤها مترجماً ومعبراً عن كلمة (الليالي) في المنطقة العليا بقوة في الأداء (.F) لتعبر عن الحاضر والمستقبل وكلمة (ذكرياتي) في منطقة رنين الصدر بصوت رخيم لتعبر عن الماضي واستخدام حلية الإتشيكاتورا (Acciacatura) بقوة متوسطة (M.F) لتدعيم المعنى فأضافت ألواناً متباينة تعكس معاني الألفاظ .

ب- استخدمت في جملة (وابعد عن خيالي - يا أغلى ما عندي) أسلوب الأمر بقوة في الأداء (.F) من بين رنين الخيشوم والرأس وراعت إظهار الغنة في كلمة (عندي) والتفخيم في كلمة (يا أغلى) مع إضافة بعض التطريب بصوتها بعمل تردد صوتي هابط عند تكرارها لكلمة (خيالي) على حرف المد بالألف فجمعت بين التعبير والتطريب .

ج- استخدمت في تكرار جملة (وابعد عن حياتي) الشجن والعذوبة وأداء ملئ بالأسى من المنطقة الحادة بقوة متوسطة في الأداء (M.F) ثم التدرج إلى رنين الفم والخيشوم حتى وصلت إلى الليونة في الأداء (.P) مستخدمة أسلوب التزحلق في كلمة (حياتي) بانسيابية ونعومة مع الاحتفاظ بالنفس لأداء الجملة الجديدة وراعت عدم انزلاق الصوت في منطقة الحلق في حرف (الحاء) فظهر واضحاً .

د- اختال صوتها في جملة (ولا تبعت سلام ولا تيجي في منام) فتماوج وتراقص في كلمتي (سلام - منام) بخفة ورشاقة في الأداء كما راعت عدم التشديد في أدائها لحرف (اللام) .

هـ- أجادت بحرفية فائقة في دفع صوتها لأداء القفزتين اللحنيتين لمسافة الرابعة الصاعدة في كلمة (ولا تسأل عليا) بقوة في الأداء (F.) ومسافة الخامسة الصاعدة في كلمة (مالكش) للتدرج إلى (F.F) باحتداد وانفعال مع المحافظة على وضع الصوت أثناء الصعود لرنين المنطقة الحادة وصولاً لجواب البوسليك في كلمة (مالكش) فجاءت بصوت له جرس رنان .

و- راعت في أداء القفزات لمسافة الرابعة الصاعدة والثالثة الهابطة المتكررة والتتابعات اللحنية في قفلة النموذج إضافة بعض اللمسات التطريبية باستخدام حلية الإتشيكاتورا بعمل تردد صوتي وتغلبت على صعوبة التنقل بمناطق الرنين المختلفة الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة والتدرج إلى رنين الصدر بالمحافظة على الخط الغنائي .

ز- حافظت على لون الصوت في النموذج بالرغم من وجود لزم موسيقية بين الجمل .

نتائج البحث :

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلة توصلت الباحثة إلى ما يلي :

- تعد "فايزة أحمد" إحدى الظواهر النادرة والمنفردة التي يصعب تكرارها حيث يمكن اعتبارها مدرسة في الغناء العربي خاصة بذاتها فظهر صوتها

في وقت ملئ بأساطين الغناء العربي وبالرغم من ذلك استطاعت أن تثبت كفاءتها وتميزها بصوتها الرخيم المليء بالعذوبة والدفء والشجن .

- لون صوت "فايزة أحمد" من الناحية التصنيفية يندرج إلى (ميتزو سبرانو Metzzo Soprano) وقادر أيضاً على الأداء في بعض نغمات منطقة (الكونترالطو Contralto) فهي تجمع بين صفات الغناء العالمي لقوة صوتها المليء بالدسامة والعمق والقوة والمرونة واستخدمت أحياناً الصوت المستعار وأيضاً تتسم بالصوت العربي الأصيل المصقول المليء بالتطريب والذي ينطلق من مساحة صوتية تستخدم كل أساليب الغناء العربي الأصيل .
- كان لحضور "فايزة أحمد" الأمسيات الدينية التي كان يحييها والدها أكبر الأثر في تمكنها من الإخراج السليم للحروف العربية وأيضاً بتلقينها وتقليدها لكبار المطربين والمطربات السابقين لها ساعدها على صقل موهبتها حيث أصبح لها أسلوب مميز خاص بها .
- أدت "فايزة أحمد" أغلب القوالب الغنائية العربية (الموشح - القصيدة - الموال- الطقطوقة - الديالوج - الأغنية الشعبية - الأغنية الوطنية) وتميزت بأدائها الخاص ولكن قالب الطقطوقة والمونولوج شغل حيزاً من رصيدها الفني .
- كان لوجود "فايزة أحمد" في فترة اجتمع فيها عمالقة التلحين والتأليف أثر إيجابى في إظهار عبقريتها الصوتية بألحانهم التي أصبحت علامة بارزة في موسيقانا العربية حتى الآن .
- صوت "فايزة أحمد" صوت ذو شخصية غنائية خاصة فكانت تغنى بإحساسها الخاص بها وليس بإحساس الملحن .

- كان الغناء هو محور حياتها منه كانت تستمد الدعم المادي لتصريف شئون حياتها وأيضاً كان هدفها الأسمى في كل نشاطات حياتها .
- اهتمت بمخارج الألفاظ وإظهار الغنة والقلقة والإقلاب والتنوين والتفخيم لخدمة النص الدرامي كما أجادت في أدائها للحروف الحلقية حيث راعت عدم انزلاق الصوت في أدائها لدرجة أنها كانت تزيدها حلاوة بصوتها مثل حرفي (الحاء - الهاء) .
- قامت بأداء الأساليب الغنائية المختلفة وتمثلت تلك الأساليب في الآتي :

أ- التحكم في عملية النفس المنطقي والمدعم أعطى لصوتها القوة الدافعة في الأداء لجملة لحنية كاملة .

ب- أدت القفزات اللحنية المتعددة المسافات ما بين الغلظة والحدة بمرونة وخفة في الأداء .

ج- اهتمت ببدايات ونهايات الجمل الغنائية وأيضاً القفلات التطريبية التي تتسم بها موسيقانا العربية .

د- تنقلت بحرفية فائقة في الأداء بين مناطق الرنين المختلفة فأعطى لصوتها الرخامة والعذوبة والدفء في بعض النماذج والقوة الرنانة التي تحدث جرساً شجياً فيختال صوتها مجلجلاً زهواً بأعذب الألحان .

هـ- برعت في غناء الألحان المصاغة سواء كانت موزونة أو أدليب بإضافة بعض الزخارف اللحنية على بعض الألحان فصوتها طيع تجوب به وتشكله كيف تشاء .

و- أجادت بحرفية في تطويع صوتها باستخدام أسلوب التظليل والتدرج بين الضعف والقوة بمرونة وخفة في الأداء فكانت قادرة على تلوين صوتها بما يناسب المعنى الدرامي .

ز- أجادت في استخدامها لأسلوب الضغط (Accent) القوى واللين بمرونة في الأداء وأيضاً أسلوب التزحلق (Portamento) بانسيابية في الأداء كما أجادت في استخدام الزخارف اللحنية المصاغة والغير مصاغة بمهارة عالية تدل على مدى ما تتمتع به من إضافة وتلوين وابتكار .

ح- تمكنت بذكائها وخبرتها وتذوقها للمقامات العربية من التنقل بسهولة بين المقامات العربية وإشباع المستمع بطابع المقام وأيضاً عزفها على آلة العود ساعدها في الارتجال الغنائي الفوري على المسرح في الحفلات العامة .

ط- أجادت في استخدامها لأسلوب الميلزما (Melisma) القصيرة والطويلة في نموذجي القصيدة (أحبه كثيراً) وموشح (العيون الكواحل) فيمكن استخدامهم كتدريبات صوتية لدارسي الغناء العربي لاحتوائهم على تقنيات الغناء العربي وصياغتهم في المنطقة الحادة والتدرج إلى المنطقة المتوسطة .

قائمة المراجع :

١- صميم الشريف - الأغنية العربية - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٨١م .

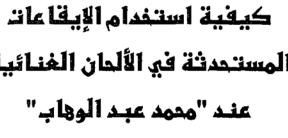
٢- عادل حسنين - الأصوات الساحرة - دار أبادو للنشر - مصنفات الموسيقى والغناء - يناير ٢٠٠١م.

٣- محمد سعيد - أشهر مائة في الغناء العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - القاهرة - ٢٠٠٢م .

البرامج الإذاعية والتليفزيونية :

٤- برنـامج إذاعي من (تسـجيلات من زمن فـات) سـهرة مع "فايزة أحمد" تقديم / وجدي الحكيم .

٥- برنامج تليفزيوني (أنغام مصـرية) علـى قنـاة فضـائية مصـرية يستضـيف الملحن / محمد سلطان - والمنتج / محسن جابر .



د. هشام محمد العربي [*]

مقدمة :

من خلال تطور الموسيقى العربية في النص الثاني من القرن العشرين واستفادة بعض رواد التلحين أمثال : محمد عبد الوهاب من هذا التطور، كظهور الآلات الإيقاعية والإيقاعات المستحدثة مثل آلات التيمباني، والجاز، التومبا، البنجز، المراكش، الكوبل، سنير، والإيقاعات مثل الفالس، السامبا، الرومبا، التانجو، البوسانوفا، الروك، والجيرك .

واستخدم محمد عبد الوهاب هذه الإيقاعات في بعض أعماله الغنائية [١] والموسيقية، كما لفتت أنظار بعض الملحنين الآخرين وتم استخدامهم لهذه الإيقاعات مما ساعد على إثراء موسيقانا العربية في تلك هذه الفترة .

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في أنه بالرغم من أهمية استخدام الإيقاعات المستحدثة في الموسيقى العربية ، إلا أنه لم يتطرق أحد من الدارسين إلى عمل الأبحاث اللازمة في هذا الموضوع ، لذلك يرى الباحث أنه من الضروري الخوض في هذا المجال

(*) قسم علوم موسيقى(تخصص إيقاع).

(١) رتيبة الحفني – محمد عبد الوهاب – حياته – فنه - دار الشروق - القاهرة . ١٩٩ .

أهداف البحث :

١- إلقاء الضوء على بعض الإيقاعات المستحدثة .

٢- كيفية توظيف الإيقاعات المستحدثة في الموسيقى العربية وإمكانية الاستفادة منها في بعض الألحان الحديثة .

عينة البحث :

عينة منتقاة من بعض أعمال محمد عبد الوهاب الغنائية المستخدم بها الإيقاعات المستحدثة وهي : ماليش أمل – شغلوني – أهواك – أنا والعذاب وهواك – جفنه علم الغزل .

أهمية البحث :

تتبع أهمية البحث من خلال تطوير الموسيقى العربية في النص الثاني من القرن العشرين .

حدود البحث :

بعض ألحان محمد عبد الوهاب الغنائية في القرن العشرين المستخدم بها الإيقاعات المستحدثة .

أسئلة البحث :

١- هل استخدام الإيقاعات المستحدثة أثرت الموسيقى العربية ؟

٢- هل استفاد بعض رواد التلحين في مصر بالإيقاعات المستحدثة ؟

منهج البحث :

انتهج هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي .

(تحليل محتوى)

أدوات البحث :

١- المدونات الموسيقية لعينة البحث .

٢- التسجيلات الصوتية .

٣- الأقراص المضغوطة (C.D) .

الدراسات السابقة :

استطاع الباحث - من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة في المجالات المختلفة المتعلقة بموضوع البحث الراهن - الإلمام بالنواحي التي تناولها من سبقه من الباحثين في هذا المجال ، فهناك دراسات قام بها المتخصصون في الإيقاع مثل : الدراسة الأولى بعنوان :

١- الأوزان (الأصول) في الموسيقى العربية ومراحل تطورها من القرن الهجرين وحتى الآن في مصر [١] .

وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأوزان الأصول والتعرف على الأوزان الحديثة وإيجاد العلاقة بينهم .

الدراسة الثانية بعنوان :

ابتكار ضروب حديثة في الموسيقى العربية [٢]

هدفت هذه الدراسة إلى التوصل لضروب عربية جديدة من خلال التفاعيل العروضية .

---

[١] خيري محمد عامر : الأوزان (الأصول) في الموسيقى العربية ومراحل تطورها من القرن الثاني الهجري وحتى الآن في مصر – رسالة ماجستير – بحث غير منشور – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٠ .

[٢] عاطف عبد الحميد – ابتكار ضروب حديثة في الموسيقى العربية – المؤتمر العلمي الرابع – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٩٦ .

الدراسة الثالثة بعنوان :

دراسة لاستخدام إيقاعات الموسيقى العربية في المؤلفات الغربية والمؤلفات العربية [1] .

هدفت هذه الدراسة إلى كيفية استخدام الإيقاعات العربية في الموسيقى الغربية .

الدراسة الرابعة بعنوان :

الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى العربية بمصر في القرن العشرين بين النظرية والتطبيق[2] .

هدفت هذه الدراسة إلى إبراز الإيقاعات العربية واستخداماتها في الموسيقى العربية .

---

[1] ياسر حسين معوض – دراسة لاستخدام إيقاعات الموسيقى العربية في المؤلفات الغربية والمؤلفات العربية – رسالة ماجستير – غير منشورة – أكاديمية الفنون – المعهد العالي للموسيقى العربية

[2] شيرين عبد اللطيف – الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى العربية بمصر – في القرن العشرين بين النظرية والتطبيق – رسالة دكتوراه – بحث غير منشور – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان –

الفصل الأول
(الإطار النظري)

- نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب .
- نبذة عن حياة ليلى مراد .
- نبذة عن حياة عبد الحليم حافظ .

محمد عبد الوهاب ١٨٩٧ – ١٩٩١ :

ولد الموسيقار الراحل محمد عبد الوهاب في عام ١٩٠١م في حي باب الشعرية بالقاهرة بجوار جامعة الشعراني .

حفظ القرآن الكريم وهو في سن السابعة، حيث كانت البداية عندما كان يرتل القرآن بصوته العذب فشغف آذان الناس حتى ذاع صيته، وتأثر بقراءة القرآن الكريم من أمثال : الشيخ "محمد رفعت" ، والشيخ "علي محمود" ، والشيخ "منصور بدران" .

وشجعه شقيقه الشيخ "حسن" مؤذن جامع الشعراني، والذي كان له تأثير كبير على حياته فيما بعد، فقد كان بالنسبة له الوالد والأخ والصديق[١] .

بدأ حياته الفنية عام ١٩١٧م بفرقة "فوزي الجزايرلي" التي كانت تعمل على مسرح الكلوب المصري بحي سيدنا الحسين، كان يغني خلال فترات الاستراحة بين فصول الروايات التي حفظها لقاء بضعة قروش، وكان عبد الوهاب يمارس نشاطه سرًا دون أن يعلم أحد من أفراد أسرته متخذًا لذلك اسمًا مستعارًا هو "محمد البغدادي" وبالرغم من هذا تم اكتشاف أمره أكثر من مرة وقوبل بالعنف من قبل أخيه الشيخ حسن، ولم تجد الشدة والعنف مع عبد الوهاب شيئًا، بل زاده إصرارًا على المضي في طريقه، وكان حافزًا له على مواصلة مشواره .

في عام ١٩١٨م تهيأ لـ "عبد الوهاب" الفرصة للعمل بفرقة عبد الرحمن رشدي المحامي في مسرحية الشمس المشرقة واكتسب خبرة ومرانًا ومعرفة، ولكن فرحته لم تدم طويلاً، فقد حدث في إحدى الليالي أن سمعه أمير الشعراء أحمد شوقي وهو يغني إحدى قصائد الشيخ سلامة حجازي وهي (ويلاه ما حيلتي[٢] ويلاه ما عملي) فطلب منعه من الغناء حماية له وإشفاقًا عليه مما كان له أسوأ الأثر في نفسية عبد الوهاب .

---

[١] رتيبة الحفني، محمد عبد الوهاب – حياته وفنه ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠ .

[٢] إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربية (٤) – محمد عبد الوهاب – القاهرة، دار الشرق، ٢٠٠٥م، ص ١٩،٢٠ .

وفي عام ١٩٢١م اختاره سيد درويش للقيام بدلاً منه بدور البطولة الغنائية (زعبلة) في أوبريت (شهر زاد) التي كانت فرقته الخاصة تقدمها على مسرح كازينو دي باري أمام مطربة الفرقة حياة صبري، وتفتحت آفاق عبد الوهاب وازداد خبرته وقدراته من خلال عمله في فرقة سيد درويش، وأتيحت له الفرصة لكي ينهل من فيض فنه، وفي عام ١٩٢٢م سافر عبد الوهاب مع فرقة نجيب الريحاني في رحلة فنية إلى الشام، ولكنه لم تحقق النجاح المأمول .

دراسته للموسيقى :

بدأ عبد الوهاب دراسته عام ١٩٢٤م بنادي الموسيقى الشرقي (معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية) وكان من أساتذه درويش الحريري ومحمود رحمي (موشحات وإيقاعات) ومحمد القصبجي (عود) .

عين محمد عبد الوهاب أثناء دراسته بالمعهد مدرسًا للأناشيد بمدارس وزارة المعارف عام ١٩٢٥م .

وفي عام ١٩٢٦م صاغ عبد الوهاب بعض الألحان التي تحمل رؤيته المتجددة ثم اشترك في وضع ألحان بعض الروايات المسرحية منها (المظلومة) و (العذارى) لفرقة منيرة المهدية و (قنصل الوز) لفرقة نجيب الريحاني و (مراتي في الجهادية) لفرقة أمين صدقي، وفي منتصف عام ١٩٢٦م عهدت إليه منيرة المهدية باستكمال تلحين رواية (كليوباترا ومارك أنتونيو) وكان سيد درويش قد لحن الفصل الأول منها وجزء من الفصل الثاني[1] .

وقام عبد الوهاب بدور أنطونيو على مسرح برنتانيا في يناير عام ١٩٢٧م.

وواصل عبد الوهاب مسيرته الفنية بنجاح وأتاح له المسئولون في معهد الموسيقى العربية الفرصة للغناء في حفل افتتاح المعهد في ديسمبر ١٩٢٩م ، وغنى لأول مرة أمام الملك السابق أحمد فؤاد الأول مونولوج (في الليل لما

[1] إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربيى (٤)، المرجع السابق، ص ٢٠ ، ٢١ .

خلى)، وهو من الأغاريد التي نظمها أمير الشعراء أحمد شوقي باللغة العامية وفيه فجر عبد الوهاب طاقته الفنية واستخدم للمرة الأولى آلة الفيولونسيل وآلة الكاستانيت[1] .

مشواره الفني :

طور عبد الوهاب أسلوب القصائد والأغاني الطويلة والتعبير عن الكلمة والمضمون، فجاء الغناء في خدمة الشعر مع الاهتمام باللزم والمقدمات الموسيقية، كما أبدع عبد الوهاب في قالب الموال حيث أضاف مجموعة من المواويل العاطفية المحكمة الصياغة، كما اهتم بقالب المونولوج وبدت ملامح التجديد في مونولوج (الليل يطول علي) ومونولوج (في الليل لما خلى) التي استخدم فيه آلة التشيللو والكاستانيت، بالإضافة إلى التعبير الموسيقي، كما لحن محمد عبد الوهاب للكثير من المطربين والمطربا أمثال : "فاطمة سري" و "محمد عبد المطلب" و "نجاة علي" و "ليلى حلمي" و "عبد الغني السيد" و "رجاء عبده" و "ليلى مراد" و "شهر زاد" و "نجاة الصغيرة" و "عبد الحليم حافظ" و "فايزة أحمد" و "شادية" و "صباح" و "وديع الصافي" و "سعد عبد الوهاب" و "وردة" و "سوزان عطية" و "محمد ثروت" و "توفيق فريد"[2] .

وتعانق فن عبد الوهاب مع صوت كوكب الشرق أم كلثوم في (إنت عمري) في ٦ من شهر فبراير ١٩٦٤م ، ثم توالت بعدها الروائع التي غنتها له وعددها عشرة أعمال .

كما كان يتمتع عبد الوهاب بملكة التجديد، فلم تفارقه في أي مرحلة من مراحل حياته الفنية وخاصة في أفلامه السينمائية، حيث أدخل بعض الآلات الموسيقية الغربية مثل آلة الأكورديون في قصيدة (سهرت منه الليالي) في فيلم (دموع الحب)، وآلة البيانو في قصيدة (الصبا والجمال) في فيلم (يوم سعيد)، والجيتار في لحن (انسى الدنيا وريح بالك) في فيلم (رصاصة في القلب)، وفي آخر أفلامه (لست ملاكً) استخدم آلة الكورنو في قصيدة (الخطايا)، وأيضًا

---

[1] إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربيى (٤)، المرجع السابق، ص ٢٤ ، ٢٥ .
[2] المرجع السابق .

استخدم الماندولين في لحن (عاشق الروح) في فيلم (غزل البنات)، كما نجح في توظيف أصوات الكورال في مهرجان القمح بأسلوب علمي راقي .

وقد تولدت الفكرة الأولى لاستعمال الإيقاعات الغربية في ألحانه وأغانيه عندما سافر مع أمير الشعراء أحمد شوقي إلى فرنسا عام ١٩٢٧م، وزار الأوبرا واستمع إلى الحفلات الموسيقية، وبدأ يطعم ألحانه بالإيقاع الغربي مع مهارة الاحتفاظ باللحن العربي الأصيل، ومن الإيقاعات الغربية التي استخدمها عبد الوهاب : الفالس والرومبا والمامبو والسامبا والكوكاراتشا والتانجو والفوكس .

كما استطاع عبد الوهاب أن يحتفظ بمكان الصدارة في الغناء والتلحين ما يقرب من ستين عامًا وذلك بفضل جديته وإخلاصه لفنه وفكره الموسيقي المتجدد ودقته في انتقاء كلمات ألحانه والبحث عن كل ما هو جديد ومبتكر[1] .

ألقاب محمد عبد الوهاب :

مطرب الملوك والأمراء ، موسيقار الأجيال .

ومن الألقاب الفخرية : دكتور ولواء .

مناصبه :

سنة ١٩٥٤ : تولى منصب نقيب الموسيقيين ثم رئاسة مجلس جمعية المؤلفين والملحنين .

سنة ١٩٨٣ : أختير لعضوية مجلس الشورى بالتعيين .

سنة ١٩٨٣ : أختير لعضوية اللجنة الموسيقية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

سنة ١٩٨٣ : أختير لعضوية مجلس أمناء اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصري .

---

[1] إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربيى (٤)، المرجع السابق، ص ٢٥ ، ٢٦ .

أقيم لمحمد عبد الوهاب متحف في مبنى معهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس، يضم هذا المتحف مجموعة من مقتنياته الشخصية مثل العود والمقعد والجوائز التي منحت له من مختلف الدول العربية والعالمية إلى جانب كبير من تسجيلاته ومختلف أعماله الفنية .

وتوفي عبد الوهاب في يوم ٥ مايو عام ١٩٩١م[١] .

- **ليلى مراد (١٩١٨م – ١٩٩٥م)**

ولدت "ليليان زكي مراد" وشهرتها "ليلى مراد" في (١٧ فبراير ١٩١٨م) في القاهرة ، درست اللغة الفرنسية في مدرسة الراهبات، وانضمت فيها إلى فرقة التراتيل الدينية وتتلمذت "ليلى مراد" على يد "داود حسني" المطرب والملحن الذي كان صديقًا حميمًا لوالدها، وكان دائم التردد على بيته، حيث تعقد الجلسات الفنية المثمرة والتي تعد مدرسة خاصة تتلقى فيها ليلى مراد علوم الموسيقى العربية والإلمام بالمقامات الشرقية وغناء القوالب العربية المختلفة مثل الموشح والدور والقصيدة والطقطوقة والموال وما فيه من انتقالات لحنية وغيرها .[٢]

كما عهد بها للعازف الخبير "محمد سبي" الذي قام بتعليمها العزف على آلة العود حتى تستطيع الغناء بصحبته ولم يكتفي "داود حسني" بتعليمه إياها الموسيقى العربية ، بل حرص على استماعها للموسيقى العالمية كي تكون ملمة بأصول الغناء العربي والغربي معًا [٣] .

ومثلت أول أفلامها الضحايا واختارها "محمد عبد الوهاب" لتلعب بطولة فيلم (يحيا الحب) أمامه عام ١٩٣٦م ، ثم قامت ببطولة (٢١ فيلمًا) مع أبطال السينما العربية ومن أشهر أغانيها (قلبي دليلي ، من بعيد ، شفت منام ، كلمني

---

[١] إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربيى (٤)، المرجع السابق، ص ٢٧ ، ٢٨ .

[٢] جيهان أحمد الناصر ، ليلى مراد والأغنية السينمائية المصرية، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٣٤ .

[٣] المرجع السابق .

يا قمر ، الحب جميل) ثم اعتزلت الغناء والسينما عام (١٩٥٨م) وتوفيت في (٢١ نوفمبر١٩٩٥م) .

- عبد الحليم حافظ (١٩٢٩م – ١٩٧٧م)

ولد "عبد الحليم حافظ" في (٢١ يونيو ١٩٢٩م) بقرية الحلوات بالزقازيق، وتوفيت والدته ساعة مولده، ثم توفى بعد ذلك والده بخمسة أعوام، فرباه خاله ثم التحق بكتّاب القرية ثم المدرسة الابتدائية ، ثم انتقل إلى القاهرة مع شقيقه الأكبر الفنان "إسماعيل شبانه" ليلتحق بمعهد الموسيقى ، ثم عمل عازفًا لآلة الأبوا في الإذاعة، واعتمد كمطرب عام (١٩٥١م) غنى أول لحن من ألحان "محمد الموجي" ثم "كمال الطويل"، ومن أشهر أغانيه (صافيني مرة ، يا حلو يا اسمر) ثم التقى بـ "محمد عبد الوهاب" ليلحن له أشهر أغاني الثورة التي كان لصوت عبد الحليم أكبر الأثر فيها، قام ببطولة (١٥ فيلم) مع نجمات السينما المصرية وتوفي في (٣٠ مارس ١٩٧٧م)[٢] .

[٢] زين نصار ، عبد الحليم حافظ في ذكرى رحيله السابعة والعشرون، مجلة الفنون، العدد ٨٦، القاهرة، ٢٠٠٤م .

الفصل الثاني
(الإطار العملي)

- تحليل هيكل العمل لعينة البحث .
- تحليل إيقاعي لعينة البحث .

طقطوقة "أهواك"

تحليل هيكل العمل :

اسم العمل : أهواك .

اسم الملحن : محمد عبد الوهاب .

القالب : طقطوقة .

اسم المؤلف : حسين السيد .

اسم المغني : عبد الحليم حافظ .

نوع التأليف : غنائي.

المقام : مقام كرد على الدوكاه .



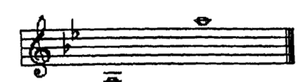
الميزان : $\frac{4}{4}$ ، $\frac{2}{4}$

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



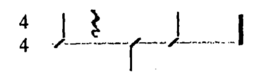
الآلة الإيقاعية المستخدمة: التومبا .

المساحة الصوتية للعمل :



الإيقاع المستحدث المستخدم : رومبا .

تدوين الإيقاع :



التحليل الإيقاعي للعمل أهواك :

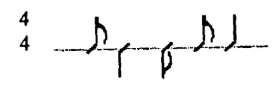
يتكون العمل من ١٢٣ مازورة في ميزان $\frac{4}{4}$ ، $\frac{2}{4}$ مع وجود إيقاعات الرومبا وضرب المقسوم وضرب المقسوم السريع البمب) .

- من م ١ : م ٦٠ : دخول آلة التومبا في المقدمة الموسيقية وغناء المذهب في إيقاع الرومبا في ميزان $\frac{4}{4}$ مع وجود شكل إيقاعي ثابت لآلة التومبا .

الشكل الإيقاعي لآلة التومبا :

- من م ٦١ : م ٦٤ : جملة موسيقية ودخول الآلات الإيقاعية الشرقية وتوقف آلة التومبا عن العزف مع وجود ضرب المقسوم في ميزان $\frac{4}{4}$.

ضرب المقسوم :



- من م ٦٥ : م ٦٦ : دخول ضرب المقسوم السريع البمب .

2
4

- من م ٦٧ : م ٧٤ : غناء الكوبليه على ضرب المقسوم .
- من م ٧٥ : م ١٢٣ : عودة مرة أخرى لغناء المذهب مع دخول آلة التومبا في إيقاع الرومبا مثل ما سبقه في م ١ : م ٦٠ .

طقطوقة "شغلوني"

تحليل هيكل العمل :

اسم العمل : شغلوني .

اسم الملحن : محمد عبد الوهاب .

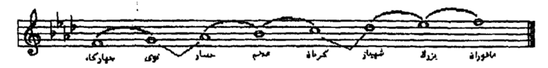
القالب : طقطوقة .

اسم المؤلف : حسين السيد .

اسم المغني : عبد الحليم حافظ .

نوع التأليف : غنائي .

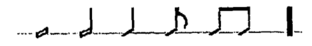
المقام : نهاوند .



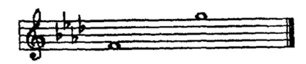
الميزان : $\frac{4}{4}$

الآلة الإيقاعية المستخدمة : مراكش + تومبا .

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



المساحة الصوتية للعمل :



الإيقاع المستحدث المستخدم : سامبا .

تدوين الإيقاع :

التحليل الإيقاعي للعمل شغلوني :

يتكون العمل من ٩٠ مازورة في ميزان : 4/4 مع وجود إيقاع السامبا وضـرب الوحدة الكبيرة .

- من م ١ : م ٥٩ : المقدمة الموسيقية وبداية غناء المذهب على إيقاع السامبا مع وجود تشكيلات إيقاعية لآلة التومبا والمراكش .

الشكل الإيقاعي :

الشكل الإيقاعي لأداء آلة المراكش

- مـن م ٦٠ : م ٦١ : توقـف الآلات الإيقاعيـة عـن العـزف لوجـود (Adlib) .

- من م ٦٢ : م ٨٧ : غناء الكوبليه بدون آلات إيقاعية مستحدثة مع دخول الآلات الشرقية الإيقاعية التقليدية مثل (الدف – الطبلة) في إيقاع الوحدة الكبيرة في ميزان : $\frac{4}{4}$
- من م ٨٨ : م ٩٠ : القفلة في الشكل الإيقاعي الأول للآلات المستحدثة (التومبا والمراكش) مثل م ١ : م ٥٩ .

طقطوقة "أنا والعذاب وهواك"

تحليل هيكل العمل :

اسم العمل : أنا والعذاب وهواك .

اسم الملحن : محمد عبد الوهاب .

القالب : طقطوقة .

اسم المؤلف : عبد المنعم السباعي .

اسم المغني : محمد عبد الوهاب .

نوع التأليف : غنائي .

المقام : كرد على درجة اليكاه .



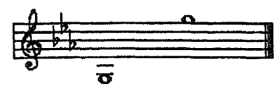
الميزان : $\frac{4}{4}$

الآلة الإيقاعية المستخدمة : الكونجا (تومبا) – المراكش .

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



المساحة الصوتية للعمل :



الإيقاع المستحدث المستخدم : سلو دوين Slew Dwen .

تدوين الإيقاع :

$\frac{2}{4}$

التحليل الإيقاعي للعمل أنا والعذاب وهواك :

يتكون العمل من مـازورة فـي ميزان $\frac{4}{4}$ علـى (إيقـاع السلودويين Slew Dwen) .

- من م ١ إلى نهاية العمل : بداية المقدمة الموسيقية و غناء المذهب بمصاحبة إيقاعية على (إيقاع السلودويين Slew Dwen) ويستمر غناء الكوبليهات الثلاثة بنفس الإيقاع (إيقاع السلودويين Slew Dwen) في ميزان : $\frac{4}{4}$

قصيدة "جفنه علّم الغزل"

تحليل هيكل العمل :

اسم العمل : جفنه علم الغزل .

اسم الملحن : محمد عبد الوهاب .

القالب : قصيدة .

اسم المؤلف : بشارة خوري .

اسم المغني : محمد عبد الوهاب .

نوع التأليف : غنائي .

المقام : عجم على درجة الراست .



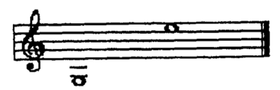
الميزان : C .

الآلة الإيقاعية المستخدمة : الكوبل .

الأشكال الإيقاعية المستخدمة :



المساحة الصوتية للعمل :



الإيقاع المستحدث المستخدم : البوسانوفا .

تدوين الإيقاع :

8
4

التحليل الإيقاعي للعمل جفنه علّم الغزل :

هذا العمل تستخدم فيه آلة الكوبل مساعدة لأسلوب الباص أستنياتو المستخدم لمصاحبة الغناء، ولا يختلف الشكل الإيقاعي في هذا العمل، وإنما يوجد ثبات في الشكل الإيقاعي وعدم تغييره من أول العمل إلى آخره .

الشكل الإيقاعي المستخدم لإيقاع البوسانوفا

8
4

قصيدة "جفنه علّم الغزل"



قصيدة "جفنه علّم الغزل"



قصيدة "جفنه علّم الغزل"



قصيدة "جفنه علّم الغزل"



قصيدة "جفنه علّم الغزل"



طقطوقة "ماليش أمل"

تحليل هيكل العمل :

اسم العمل : ماليش أمل .

اسم الملحن : محمد عبد الوهاب .

القالب : طقطوقة .

اسم المؤلف : حسين السيد .

اسم المغني : ليلى مراد .

نوع التأليف : غنائي .

المقام : نهاوند على درجة الراست .

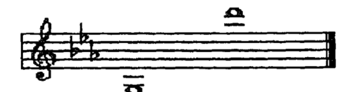


الميزان : $\frac{4}{4}$

الآلة الإيقاعية المستخدمة : سنبر .

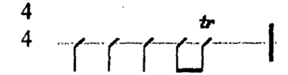
الأشكال الإيقاعية المستخدمة :

المساحة الصوتية للعمل :



الإيقاع المستحدث المستخدم : التانجو .

تدوين الإيقاع :

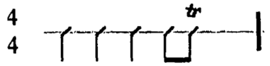


التحليل الإيقاعي للعمل (ماليش أمل) :

يتكون هذا العمل من مقدمة موسيقية بدون إيقاع (Adlib) مع عزف منفرد لآلة الكمان بمصاحبة الأوركسترا، ثم غناء حر للمذهب بدون مصاحبة إيقاعية.

مع وجود إيقاعات التانجو + $\frac{6}{8}$ + الرومبا السرج (المصري) .

- من م٣ : م ١٨: استكمال غناء المذهب على إيقاع التانجو في $\frac{4}{4}$ ، مع وجود الشكل الإيقاعي .



- من م ١٩ : م ٢٠ : غناء حر في شكل (Adlib) بدون مصاحبة إيقاعية .
- من م ٢١ : م ٣٢ : تكملة غناء الكوبليه الأول على إيقاع $\frac{6}{8}$ في ميزان $\frac{6}{8}$

الشكل الإيقاعي :

6/8

- م ٣٣ : العودة لغناء المذهب .
- من ٣٤ : م ٥٢ : غناء الكوبليه الثاني على إيقاع الرومبا المصري.

4/4

- م ٥٣ : نهاية غناء الكوبليه الثاني في شكل الموال والعودة للمذهب والقفلة م ٥٤ على إيقاع التانجو .

نتائج البحث :

من خلال الدراسات السابقة والمراجع وتحليل عينة البحث توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

١- تطويع الإيقاعات المستحدثة للموسيقى العربية أعطت فرصة للملحنين في تطور الألحان الغنائية بشكل عام .

٢- وجد الباحث أيضًا التنوع الحديث بين المقامات المستحدثة مثل مقام النهاوند ومقام الكرد، ومقام العجم حيث يعطى ثراء وحداثة لتواكب القرن العشرين .

٣- استفادة رواد التلحين في مصر باستخدامهم الإيقاعات المستحدثة في بعض ألحانهم مثل إيقاع التانجو، والسمبا، والرومبا، والفوكس، والنشاشا، والبوسانوفا، والسلودومين.

المقترحات والتوصيات :

يوصي الباحث بالاهتمام بالإيقاعات المستحدثة في الموسيقى العربية بصفة خاصة مع استخدام الإيقاعات التقليدية بصفة عامة .

المراجع العربية المستخدمة في البحث :

١- إيزيس فتح الله – موسوعة أعلام الموسيقى العربية (٤) ، محمد عبد الوهاب ، القاهرة، دار الشروق ، ٢٠٠٥م .

٢- رتيبة حفني – محمد عبد الوهاب، حياته – فنه ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠ .

٣- زين نصار- موسوعة الموسيقى والغناء في مصر في القرن العشرين – الجزء الأول والثاني، دار الغريب للنشر، القاهرة ، ٢٠٠٣م .

٤- زين نصار – موسوعة الغناء المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٩ .

المجلات والدوريات :

- زين نصار – عبد الحليم حافظ في ذكراه السابع والعشرين ، مجلة الفنون، العدد ٨٦، القاهرة، ٢٠٠٤م .

ملخص البحث :

كيفية استخدام الإيقاعات المستحدثة في الموسيقى العربية عند محمد عبد الوهاب .

يتناول هذا البحث بعض ألحان محمد عبد الوهاب الغنائية التي استخدم فيها الإيقاعات المستحدثة على الموسيقى العربية، حاول الباحث التعرف على هذه الألحان من خلال دراسة تحليلية لعينة البحث وهي : جفنه علم الغزل – مليش أمل – أهواك – أنا والعذاب وهواك- شغلوني ، وتحليل إيقاعي بهدف التوصل إلى مدى تأثر الموسيقى العربية بهذا التطور الإيقاعي الجديد من خلال الإيقاعات المستحدثة عليها .

ويتكون هذا البحث من شقين :

أولاً : شق يتناول المفاهيم النظرية .

ثانيًا : شق يتناول الدراسة التحليلية لعينة البحث المختارة .

واختتم الباحث بحثه بمجموعة من النتائج والتوصيات ثم وثقها بمجموعة المراجع العربية التي اعتمد عليها هذا البحث .

قائمة المحتويات

الموضوع :

تحديد المشكلة :

- مقدمة البحث
- مشكلة البحث
- أهداف البحث
- أهمية البحث
- أسئلة البحث
- حدود البحث
- إجراءات البحث
- منهج البحث
- أدوات البحث
- مصطلحات البحث

- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث .

الدراسة الأولى وعنوانها :

خيري محمد عامر الأوزان (الأصول) في الموسيقى العربية، ومراحل تطورها في القرن الثاني الهجري وحتى الآن في مصر .

الدراسة الثانية وعنوانها :

شيرين عبد اللطيف – الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى العربية في مصر في القرن العشرين بين النظرية والتطبيق .

الفصل الأول : (الإطار النظري)

المبحث الأول : نبذة مختصرة عن محمد عبد الوهاب

- نبذة عن ليلى مراد .
- نبذة عن عبد الحليم حافظ .

الفصل الثاني : (الإطار التحليلي)

المبحث الثاني :

- تحليل عينة البحث الملتقاة.
- الخاتمة وتشمل : نتائج البحث .
- الاقتراحات – التوصيات .
- المراجع العربية المستخدمة في البحث .
- ملخص البحث .

الأساليب المستخدمة لتطويع ترقيم أصابع اليد اليسرى في الأداء والتعبير لعازف الكمان

د. أشرف سعيد هيكل (*)

المقدمة ومشكلة البحث :

لما كانت آلة الكمان يقع على عاتقها العبأ الأكبر في أداء المؤلفات الموسيقية المختلفة منذ عصر الباروك وحتى عصرنا هذا ، كما تعتبر العنصر الهام والقاسم المشترك في جميع نوعيات المجاميع الآلية ، بداية من فرق موسيقى الحجرة والأوركسترات الصغيرة والسيمفونية التي تصاحب الأعمال الكبيرة مثل الأوبرا والباليه والموسيقى التصويرية وكذلك الموسيقى الخفيفة إلى الموسيقى المعاصرة الحديثة بمختلف تركيباتها ، كان من الطبيعي أن يتطور أسلوب العزف على آلة الكمان بصفة مستمرة ليواكب تلك التطورات والتغييرات التي ازدهرت في القرن العشرين والذي تفاوتت فيه أيضاً عناصر أساليب الأداء بتلوين الأداء بسرعاته ومتناقضاته التعبيرية والذي تفاوتت فيه عناصر ترابط المقامات المألوفة في تكوين البناء الهارموني والاهتمام بتكوين القفزات الغريبة والتآلفات المعقدة .

وقد نزعت الموسيقى المعاصرة إلى أساليب مبتكرة في البناء والصياغة الموسيقية والأداء مثل الموسيقى اللامقامية والسريالية ، إلى جانب الاستعانة بالتراكيب الموسيقية الشرقية والآسيوية مثل المقامات العربية والتركية وهذا

(*) أستاذ مساعد بقسم الآلات ، تخصص كمان، معهد الموسيقى العربية، أكاديمية الفنون .

يتضح في موسيقى ديبوسي الذي إستخدم في موسيقاه تراكيب معينة تعتمد على الوتريات والآلات الإيقاعية .

وكان العزف على آلة الكمان يعتمد على طريقتين أساسيتين ، الأولى تعتمد على الدقة في وضع الأصابع ثابتة مع توفير حركة انتقال اليد بكثرة على رقبة الكمان ، والثانية تعتمد على المزيد من حركة انتقال اليد وتحديد مواضع العفق بالأصابع في الأوضاع المختلفة .

كل هذه التجديدات فرضت العديد من الأشكال في العفق بالأصابع بوضع ترقيمات جديدة تساعد على أداء المسافات والقفزات والسلالم التي تتطلب مهارة أكثر لليد اليسرى في الإنتقال والعفق بالأصابع لأداء النغمات الموسيقية الخارجة عن المساحة الصوتية المعتادة بمهارة فائقة ومن أشهر مؤلفي الآلة في تلك النوعية : (دافيد David ، يواكيم Joackim ، جالاميان Galamian، كارل فليش C.Flesh ، بجانيني Paganini) ومن هذا المنطلق نشأت فكرة هذا البحث لمحاولة إبراز أهمية الترقيم لأصابع اليد اليسرى وإمكانية تطويعها والذي يساعد العازف على الأداء الجيد .

- **الهدف من البحث :**

يهدف هذا البحث إلى معرفة الأساليب التي تستخدم لتطويع ترقيم أصابع اليد اليسرى في بعض المؤلفات لآلة الكمان التي تتطلب حرية أكثر في الإنتقالات بين الأوضاع " Positions " .

- **أهمية البحث :**

ترجع أهمية هذا البحث إلى أن تطويع الترقيم يؤدي إلى المستوى المميز للوصول إلى الأداء الجيد . حيث أنه يبين للعازف كيفية العزف بترقيمات مختلفة .

- **إجراءات البحث :**

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يتضمن تحليل بعض النماذج الموسيقية من مؤلفات الكمان المستحدثة ودراسة الأوضاع " Positions " وتجديد العلاقات والاتجاهات التي تبدو في طريقة النمو والتطور . ومن خلال المعرفة التحليلية لمكونات العمل يمكن إظهار الفروق في الأساليب المختلفة والمستخدمة لترقيم الأصابع .

- **عينة البحث :**

نماذج لبعض الأعمال الموسيقية لآلة الكمان وتحليلها مع بيان استخدام الأصابع للترقيمات المطبوعة والمستحدثة في العزف على الآلة .

تعريف الترقيم :

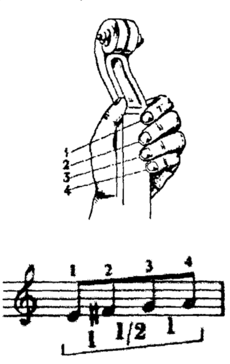
يقول كارل فليش " Carl Flesh " إن الترقيم هو تغيير في وضع الأصابع على مرآة الآلة مع تغيير وضع وشكل اليد اليسرى في الأوضاع العليا .

ويقول جالاميان " Galamian " إن الترقيم هو الإنتقالات السليمة للأصابع بين الأوضاع المختلفة ويعتمد على حرية اليد اليسرى والإبهام . أما أور "Auer " فيؤكد على أن العازفين المحترفين يطوعون الترقيم والأوضاع إلى الأفضل .

ويتفق رأي الباحث مع الآراء السابقة في أن الترقيم هو العزف بالأصابع الأربعة في الأوضاع المختلفة يعتمد على الانتقال والتبديل في عزف النغمات في سهولة ويسر لإعطاء نوع من التأثير والتلوين في الأداء والتعبير .

ولما كان التركيب التشريحي الطبيعي لأصابع اليد اليسرى يجعل من المسافة بين الإصبعين الثاني والثالث أكثر تقارباً لبعضهما عن باقي الأصابع ليناسبا عزف مسافة النصف بعد (Simitone) لذلك حرصت الكتب الدراسية

الحديثة (Methodes) لتعليم العزف على الكمان للمبتدئين على استخدام الوضع الأول في العزف مع مراعاة وتأكيد تلك الصيغة التشريحية للأصابع خاصة في التمارين الأولى لبداية التعلم ؛ كما يتضح في الشكل التالي:



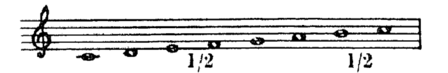
وقد يسرت هذه الطريقة حرية حركة الأصابع ، لعزف السلالم الموسيقية الآتية :

- الديوان الأول لسلم " صول " الكبير .
- الديوان الثاني لسلم " لا " الكبير و سلم " رى " الكبير .



بنفس ترقيم الأصابع ودون إختلاف بينما كانت المدارس التقليدية تستخدم الإصبعين الأول والثاني في عزف مسافة النصف بعد مع إختلاف وضع الأصابع على كل وتر للسلالم الموسيقية الآتية :

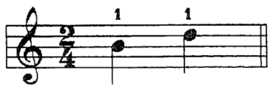
(دو الكبير ، فا الكبير ، صول الكبير) ؛ لذلك كان لابد من إعادة النظر في ترقيم الأصابع بما يتفق مع النظرية التشريحية السابقة .



وذلك قبل الدخول في الخطوة التالية الأكثر صعوبة في الإنتقال للأوضاع العليا للآلة بأنواعها المختلفة .

أنواع الإنتقالات :

١- الانتقال البسيط : وهو الانتقال من صوت لآخر بنفس الإصبع المستخدم .



٢- الانتقال المركب : هو الانتقال من صوت لآخر مع إضافة إصبع آخر إلى أعلى أو إلى أسفل .



٣- الانتقال المعقد : هو تغيير للأصابع قبل الانتقال إلى أعلى أو بعد الإنتقال إلى أسفل وينتج عن ذلك سماع ما يسمى بـ : " Bridgenote أو " Intermediate Note " بمعنى الصوت الوسيط .



٤- الانتقال الممتد : هو تحريك اليد اليسرى لعزف المسافات الصعبة مستخدماً الأوضاع التي يراها مناسبة لأصابعه .

ويعزف المسافات المختلفة (من المسافة الثانية حتى الأوكتاف) وزيادة المهارة المكتسبة لتقوية الأصابع . هناك أساليب متعددة لترقيمات الأصابع منها :

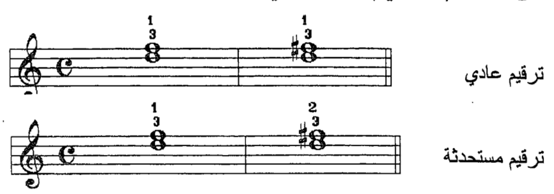
أولاً : المسافة الثالثة :

لعزف المسافة الثالثة الكبيرة أو الصغيرة بإستخدام الإصبعين الثالث والأول في الوضع الأول على وتري (رى ، لا) المطلقين (ميلودياً) يكون الترقيم كما في الشكل التالي :



فيتم عزف الترقيمات الجديدة لهذه المسافة على الوتر (رى) فقط بالإصبعين الثالث والرابع وفيها يمتد الإصبع الرابع عن وضعه الطبيعي مسافة (نصف درجة Simi tone) أو (درجة كاملة Tone) لزيادة المهارة التكنيكية .

أما مسافة الثالثة " الهارمونية Double Chord " الكبيرة أو الصغيرة مثلاً على الوترين (لا ، مي) فنكون كالتالي :



ويتم عزف مسافة الثالثة الصغيرة بواسطة الإصبعين الأول والثالث ، ومسافة الثالثة الكبيرة بالإصبعين الثالث والثاني . كما في بعض مؤلفات الكمان الحديثة .

أما الثالثات المزدوجة فلها مشكلات وصعوبات تكنيكية متعددة فالمشكلة الأولى التي تقابل العازف هي الشد العضلي نتيجة الضغط بالأصابع على الأوتار عند وضع إصبعين في آن واحد .

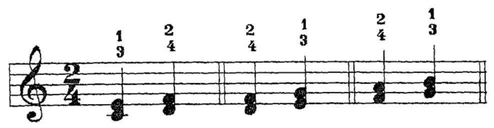
ويقول جالاميان : يجب تحذير الطالب من الإفراط في ضغط الأصابع على الأوتار عند عزف النوتات المزدوجة إذا ما أراد أن يتحاشى تقلص وتيبس اليد.

ويقول فليش : أن معظم المشكلات التكنيكية تتكون من عدة صعوبات مختلفة مجمعة . وللتغلب على هذه الصعوبات يجب فصل كل واحدة منها والتعامل معها منفصلة مثل :

١- حركة إسقاط الأصابع .

٢- تغيير الوضع .

٣- تغيير الوتر .



وسلالم الثالثات المزدوجة يمكن عزفها بأكثر من ترقيم كما يقول يامبولكسي Yampolsky ، كما هو مبين في الشكلين الآتيين :

١- يمكن أداؤها بإستخدام الأوضاع المفردة (الوضع الأول فالثالث فالخامس ... الخ) وهذا يعد أكثر الطرق إنتشاراً .



٢- ويمكن أداؤها بإستخدام الأوضاع الزوجية (الوضع الثاني فالرابع فالسادس ... الخ) .



أما في بعض الحالات فيمكن إستخدام الأوتـار المطلقة عند تغيير الوضـع وذلك لتلافي ظهور النقلات .

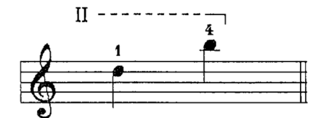


ويتم التعامل بين الترقيمـات المختلفة عند عزف الثالثات المزدوجـة على أساس الشكل الإيقاعي للجزء المراد عزفه .

وهـذه الأمثلـة تعطينـا نموذجـاً للمسـافات الـتي تشكل تعارضـاً مع النظريـة الطبيعيـة لاستـخدام الأصـابع السـابقة الإشـارة إليهـا . وهـذا الإسـلوب التكنيكـي الجديد والذي يتطلب مد الإصبع Extention وتوسيع للمسـافة بين أصـابع اليد اليسرى لعزف الـدرجات الصـوتية المطلوبـة دون إسـتخدام الإنتقـال للأوضــاع المختلفة والحد من تحريك اليد اليسرى في مجهود عضلي متزايد .

ومن الإستخدامات التي يلم بها العازف لترقيم وتكنيك اليد اليسرى هي :

١- مد الإصبع Extension



٢- ضم الأصابع Contraction

٣- الوتر المطلق Open String



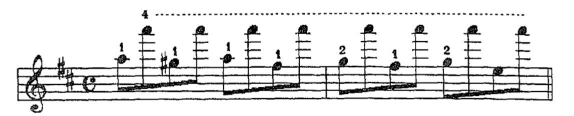
٤- النوتات المصفرة Harmonices



وهناك قاعدة خاصة بالانتقال تقول : يتم عزف النغمات المدونة على خطوط المدرج الموسيقي بواسطة الإصبعين الأول والثالث وكذلك عزف النغمات المدونة على المسافات بواسطة الإصبعين الثاني والرابع .

وبهذا يمكن عزف باقي المسافات المختلفة والتعامل معها دون التقيد والإحساس بسيطرة المركز المقامي والتونالي مما يحقق النزعات المختلفة التي إنتشرت في المؤلفات الحديثة حيث تكون الدرجات الموسيقية كلها متعادلة وتكون لكل درجة أهميتها الذاتية التعبيرية والبنائية في المؤلفة الموسيقية . وقد ظهر لهذا الأسلوب المتقدم بوادر مبكرة وجريئة منذ القرن الثامن عشر في

كابرتشو لوكاتيللي Locatelli [(١)] في مجلده عن فن الكمان ١٦٣٣ The Art of Violin إستخدم فيه طريقة مد وتوسيع المسافة بين الأصابع وذلك على النحو التالي :



في المثال السابق يلاحظ تثبيت الإصبع الرابع في عزف نغمة (لا) العليا، بينما يتحرك الإصبع الأول مسافة نصف درجة . ودرجة كاملة أو أكثر إلى الخلف بطريقة المد الخلفي لتوسيع المسافة بين الأصابع في وضع غير عادي يعتبر أسلوباً أكثر تقدماً في حينه ، بينما كان الأسلوب التقليدي حينئذ يتمثل في إستخدام الأصابع المتجاورة لعزف أنصاف الدرجات ، مع كثرة تحريك اليد كما في أعمال جيمينياني Geiminiani [(١)] والتي ظهرت في نفس الفترة في كتابه تحت عنوان " فن العزف على الكمان The art of flaying on the violin " والذي صدر عام ١٧٥١ .

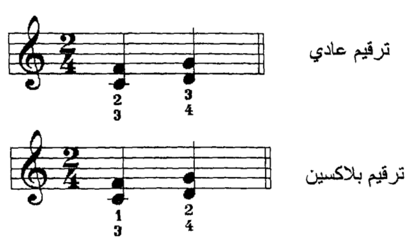
ثانياً : المسافة الرابعة :

في عام ١٩٣٠ وضع بلاكسين Plaksin في كتابه " أسلوب جديد لتكنيك الكمان " أسلوب متكاملاً للترقيمات الجديدة والمستحدثة للأصابع في عزف

(١) لوكاتيللي : Pitres Antonio Locatelli، عازف كمان ومؤلف إيطالي ، ١٦٩٥ – ١٧٦٤ .

(١) جيمنياني : Francesco Geminiani ، عازف كمان ومؤلف إيطالي، ١٦٨٠ – ١٧٦٢ .

المسافات المختلفة ، بشكل مبالغ فيه وعلى سبيل المثال : في عزف مسافة الرابعة Double Chord .

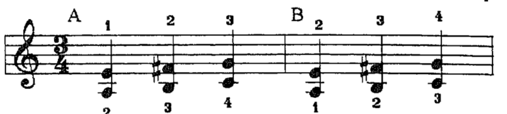


ويلاحظ في المثال السابق استخدام بلاكسين للإصبع الأول في عزف نغمة (فا) بدلاً من الإصبع الثاني ، وكذلك إستخدام الإصبع الثاني في عزف نغمة (صول) بدلاً من الإصبع الثالث . كما يوضح بلاكسين حرية الانتقال بالإصبع الأول والرابع في عزف مسافات الرابعة على وتر واحد (صول) ، بدلاً من كثرة الانتقال والتبديل لليد على باقي الأوتار وذلك لزيادة المهارة التكنيكية للعازف .





ثالثاً : مسافة الخامسة :



يلاحظ في هذا الترقيم الجديد السابق صعوبة أداء هذه المسافة عن الترقيم العادي الذي يستخدم إصبع واحد لعزف الصوتين على الوترين في ضغطة واحدة لذلك إستخدم بلاكسين الإنتقال والتبديل بين الأصابع (مركبة فوق بعضها) لعزف هذه المسافة ، لزيادة التكنيك ولدقة ونقاء ووضوح كل صوت على حدة .

والباحث هنا يرى أن هذا الترقيم بالغ الصعوبة ومستحيل تقريباً .

حيث أنه من الصعب وضع الأصابع مركبة فوق بعضها إلا إذا كانت الأصابع رفيعة ومدببة ومسحوبة من الطرف .

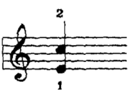
رابعاً : مسافة السادسة :

والترقيم العادي لمسافة السادسة يعزف بوجه عام بإصبعين متتاليين في الترتيب أي بالإصبعين الأول والثاني أو الثاني والثالث أو الثالث والرابع أو وتر مطلق مع الإصبع الأول . ونظراً لأن الإصبعان متجاوران فلابد من وجود علاقة بينهما وهذه العلاقة تتلخص في ما يلي :

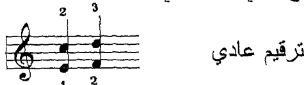
١- إما أن يكون الإصبعان غير ملاصقين لبعضهما (مسافة سادسة كبيرة) .



٢- أو أن يكون الإصبعان متلاحقين (مسافة سادسة صغيرة) .

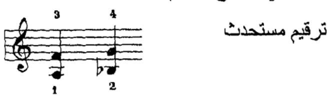


وعند عزف مسافات سادسة مزدوجة في تسلسل سلمي نجد أن الإصبع الثاني يقوم بعفق نوتة (دو) على وتر (لا) في السادسة الأولى ، ثم يقوم بعفق نوتة (فا) على وتر (رى) في السادسة الثانية . وفي هذه الحالة يكون الإصبع الثاني مشتركاً في عزف السادستين المتتاليتين .



ويتضح مما سبق أن هذه الترقيمات تعتبر ترقيمات عادية .

أما فيما يلي نموذج لترقيم مستحدث .



يلاحظ في هذا الترقيم السابق اختلافه عن الترقيم العادي باستخدام عزف نغمة (فا) بالإصبع الثالث بدلاً من الثاني وكذلك نغمة (صول) بالإصبع الرابع بدلاً من الثالث وذلك يتيح حرية الانتقال والتبديل بين الأصابع في عزف المؤلفات التي تتطلب سرعة معينة . ويقول كارل فليش أن استخدام نفس الأصابع لعزف تسلسل سلمي في الأوضاع العليا أفضل من تغيير الأصابع كما في الشكل التالي :



ويرى ينبولسكي Yampolsky أن ترقيم السادسات يمكن عزفها بترتيب الأصابع الآتي :

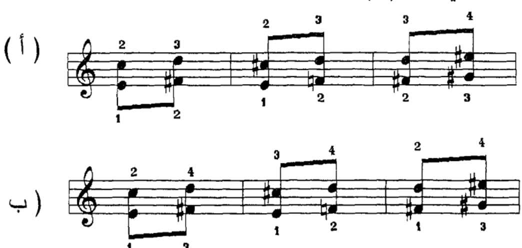
١- الترقيم الطبيعي

٢- الترقيم بضم الأصابع

٣- وفي بعض الأحيان تستخدم الأوتار المطلقة



ولتجنب انتقال الإصبع من وتر لوتر مسافة خامسة ناقصة أو زائدة . فإنه من الأفضل استخدام الترقيم المكتوب في المثال (ب) بدلاً من الترقيم المكتوب في المثال (أ) .



خامساً : مسافة الأوكتاف :



هذا المثال يوضح أهمية التدريب على عزف مسافة الأوكتاف باستخدام التبديل بالإصبع لزيادة التكنيك أثناء اللنتقال ، وقد استخدم هذا الترقيم كثير من العازفين ومنهم العازف والمؤلف الأمريكي " ليوبولد آور Leopold Aur".

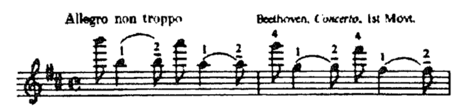
ففي المثال التالي من كونشيرتو بتهوفن " رى الكبير " في الحركة الأولى نجد ترقيمين ؛ يفضل الترقيم الأعلى عن الترقيم الأسفل كما يقول يامبولسكي Yampolsky .



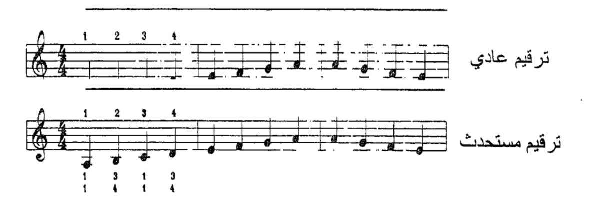
وكذلك في شكل الأوكتافات التالية يُفضل الترقيم الأسفل عن الترقيم الأعلى .



وعند التحرك في أنصاف الأتوار في الأوصاع العليا (Positions) فإنه من المفصل تناوب الأصابع الأول والثالث مع الثاني والرابع لتذليل الصعوبات للحصول على تنغيم جيد



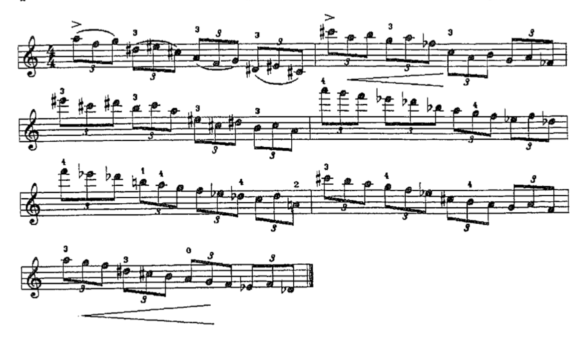
سادساً : السلالم الدياتونية :



وهدا الترقيم يتيح زيادة المرونة في حرية الانتقال بين الإصبع الأول والإصبع الثالث ، وبين الأصبع الأول والإصبع الرابع ، خاصة في أداء المقطوعات التي تتسم بالصعوبة الفنية

ومن العازفين الدين اهتموا بمشكلة ترقيم الأصابع ، المؤلف والعازف السويسري إرنست بلوخ Ernest Bloch الدي استخدم هدا الأسلوب وشرحه على النحو التالي

وفيه وضع Bloch ترقيمين جديدين لعزف سلم (صول الكبير) بعمل ترقيم (*) باستخدام المد الخلفي والأمامي لأصابع اليد اليسرى عملاً على حرية الانتقال بين الأوضاع المختلفة للآلة صعوداً وهبوطاً في عزف درجات السلم ، ذلك بالتبديل السريع بين الأصابع الثالث ثم الأول بدلاً من الرابع ، أو الإصبع الرابع ثم الثاني بدلاً من الأول ليعطي حرية أكثر لحركة اليد والإبهام للوصول إلى تطويع وجودة الأداء ، وهذا ما يتضح في تطبيقه على عزف المثال التالي:



(*) الترقيم :

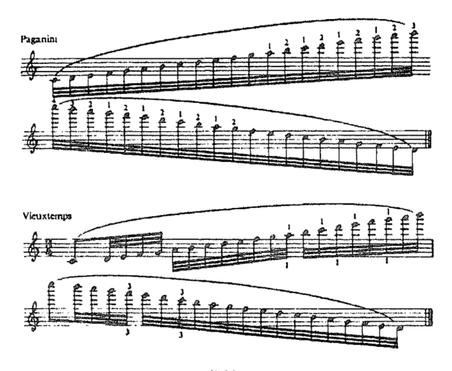
- IV هذا الرقم اللاتيني يعني العزف على وتر (صول) .
- III هذا الرقم اللاتيني يعني العزف على وتر (رى) .
- II هذا الرقم اللاتيني يعني العزف على وتر (لا) .
- I هذا الرقم اللاتيني يعني العزف على وتر (مي) .

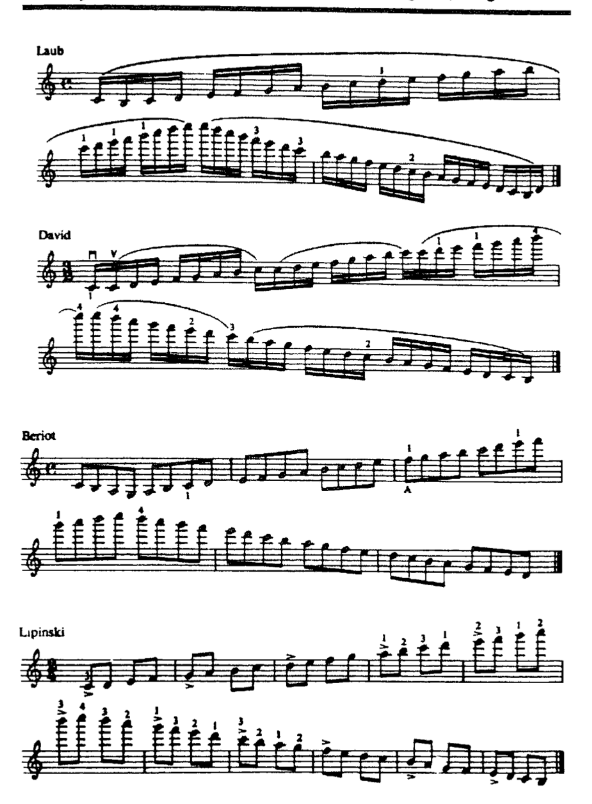
كما تطلق هذه التسمية على دراسة أوضاع الآلة .

وفي المثال السابق نجد أن الصعوبة لا تتركز في الدرجات الموسيقية في حد ذاتها ، ولكنها تكون في تتابع عزف الدرجات التي تشكل شبه تخطيط سلمي مكون من درجات كاملة لا تتجه نحو مركز تونالي محدد . لذلك كان لابد من تعديل ترقيم الأصابع وأوضاعها لإمكانية عزف هذه الدرجات التي لا تشكل تركيب سلمي تقليدي .

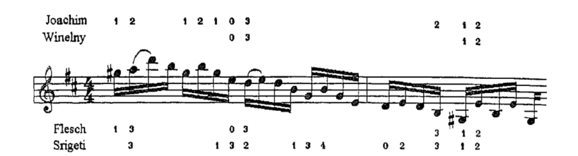
وللأداء الدقيق لمثل هذه المقطوعات ، يتحتم على العازف في البداية تفهم واستيعاب التكوين البنائي لها ، والذي يقوم على تسلسل لحني متكرر ، باستخدام " النبر القوي Accent " على الوحدة الأولى والثالثة من كل مازورة في زمن الثلاثية (التريوليه) والتنقل بالعزف في الأوضاع المختلفة (I ، II ، III ، IV) .

وفي مدارس الفيولينة في القرن التاسع عشر وعندما يقوم العازفون الفرتيوزو بالتمرين نجد أن تعدد الأفكار بالنسبة لترقيم السلالم نجد مثلاً كالترقيمات التالية لأشهر وأعظم العازفين :



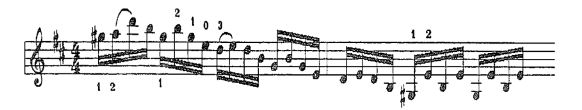

Laub
David
Beriot
Lipinski

وقد حاول بعض العازفين والمؤلفين المعاصرين وضع ترقيمات مختلفة للأصابع لإبراز الكفاءات العزفية والتكنيكية الفائقة في الأجزاء التي تتسم بالصعوبة ، والتي تتطلب خبرة ودراسة تكنيكية عالية وذلك للوصول إلى أداء جيد ومتميز .



ويوضح هذا المثال للحركة الأولى من كونشيرتو بيتهوفن ترقيماً لخمسة من كبار عازفي آلة الكمان حيث يتفق ثلاثة منهم على عزف الوحدة الأولى للنغمات (صول ، سي ، ري ، سي) من المازورة الأولى) بالإصبع الأول والرابع ، بينما يختلف إثنان منهم في العزف بالإصبعين الأول والثاني والرابع في وضع ثابت للأصابع ، أما باقي ترقيمات الأصابع (كما هو موضح بالشكل) يتضح فيه اتقان ثلاثة منها في ترقيم أصابع الوحدة الثانية من المازورة الثانية ، بينما اختلف الآخرون .

وفيما يلي ترقيم آخر لرافائيل جرنشتاين Rophael Bronstein :



مما سبق نلاحظ أن العازفين المهرة وبإمكانياتهم التكنيكية الفعالة وفن العزف على الآلة يكتبون ترقيمات مناسبة للآلة بما يتلائم مع ما كتبه المؤلفون من أعمال غير مرقمة حيث أن كل عازف من عمالقة العزف يختار الترقيم الذي يناسب أصابعه وحجم يده لصرف النظر عن الترقيمات المكتوبة . ويجب تطويع الترقيم على مختلف الأوتار إلى الأفضل للتلوين والتعبير في الأداء .

وأخيراً يجب أن يغلب جمال الأداء العزفي على الأداء التكنيكي ، فالمطلوب موسيقياً ليس فقط إمتلاك الموهبة وحفظ وإتقان المعلومات ، بل يتعدى ذلك إلى معرفة كيفية الإنتقال بواسطة الأصابع بوضع الترقيم المناسب، والتصرف في جميع المشاكل التي يتعرض لها العازف أثناء العزف .

ويرى الباحث أن اليد اليسرى بكل إمكانياتها ومرونتها التكنيكية ، لا تعتبر المسؤلة وحدها عن الأداء المتفوق للموسيقى المعاصرة . ولكن يتحقق ذلك بالتعاون مع اليد اليمنى التي تحمل القوس ليحققا معاً الشكل الفني المتكامل للأداء الجيد المعبر .

" قائمة المراجع "

١- رضا رجب حسنين . دراسة تحليلة حول ترقيم الأصابع المستخدمة في عزف مؤلفات الكمان المعاصرة ، بحث غير منشور.

٢- محمود بيومي أداء سلالم النوتات المزدوجة على آلة الفيولينة ، بحث غير منشور

1- Auer Leopold Violin playing as Iteach it , Dover Books Pub, New York. 1980.
2- David Ewen , The World of twentieth Century Mucic, Prentic - Hall 4th Print, U.S.A. , 1969 .
3- Dictionary of Music , Hamlyn, London , 1982 .
4- Galamian Ivan principles of violin playing and teaching, London W.C.I 1964.
5- Groves dictionary of music and Musicans vol,1, (A-B) oxford companion to music
6- Flesch - Carl The art of violin Playing (book one) Carl Fischer - New York 1939
7- Joseph Srigeti , Srigeti on the Violin, Dover Publications , New York , U.S.A. , 1978 .
8- Paul Rolland , The Teaching of action in String Playing , allinois string research Associnties, 1975

9- Yampolsky IM. : The Principles of violin fingering , London oxford University , press . 1971

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدي



دراسة دلالية درجماتية للدعاية المكتوبة

د. ناهد طناني (*)

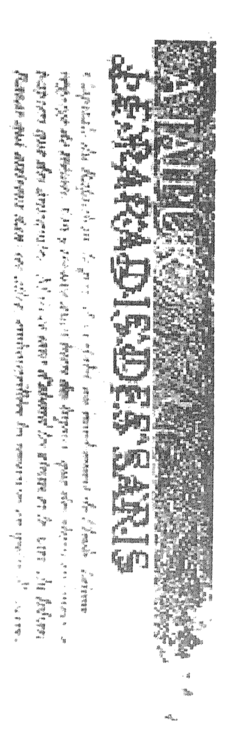
ملخص البحث

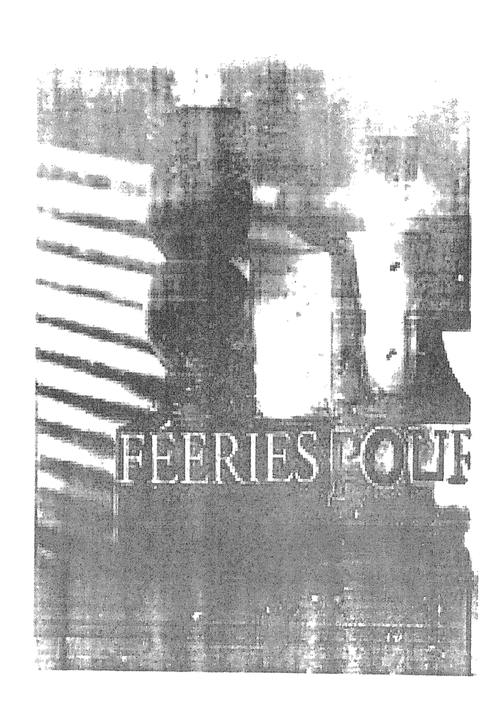
قمت في هذا البحث بعمل دراسة للدعاية المكتوبة من الجانب الدلالي – البرجماتي، ومن خلال مادة اشتملت على نحو مائة إعلان من إحدى مجلات الدعاية الفرنسية حللت أهم السمات المميزة للمادة الإعلانية .

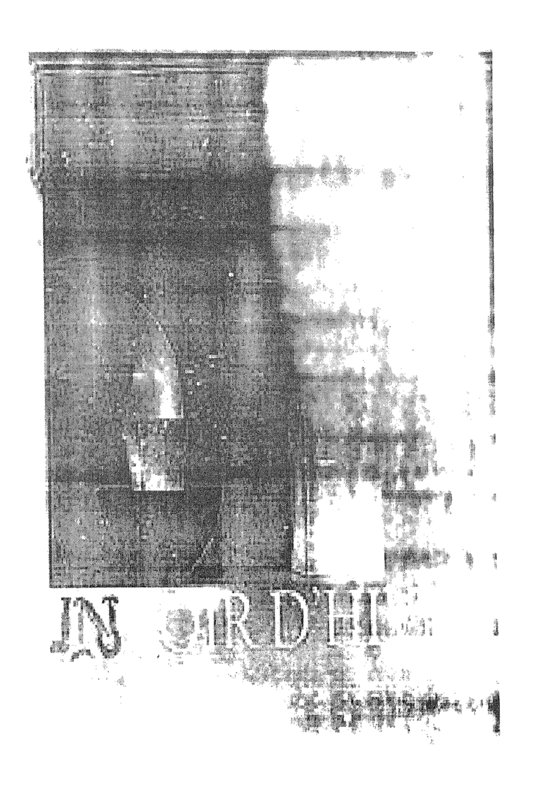
وحاولت في إشكالية البحث أن أوضح أن ثمة علاقة بين الدعاية المكتوبة والبرمجاتية' فالإثنان يرتكزان على المعرفة الخاصة بكل من المرسل والمتلقي ومعلوماتهما التناصية والخارجة عن حدود النص .

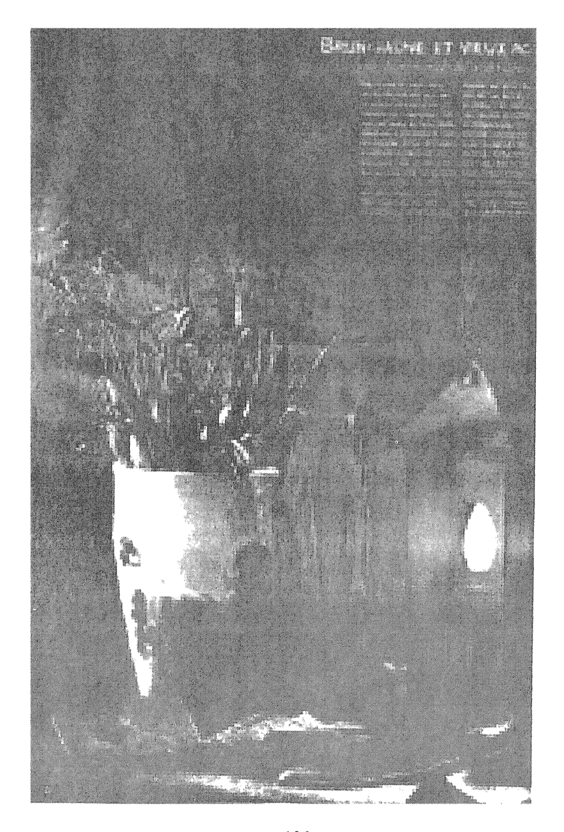
كما أردت أيضًا من خلال هذا البحث أن أظهر دور الدلالات الافتراضية والمرجعية في تحقيق الأثر المطلوب على المتلقي . كما أوضحت أن مجال الدعاية المكتوبة يعد من أفضل المجالات لشرح الدلالات الافتراضية والمرجعية ودورهما في علم اللغة .

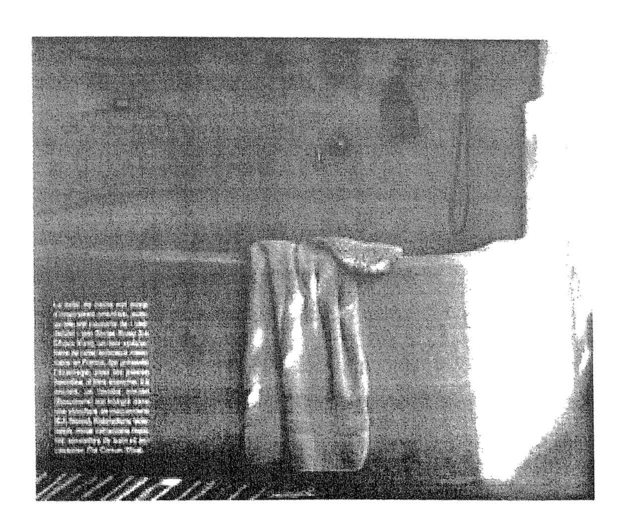
(*) مدرس بقسم اللغة الفرنسية – كلية الألسن – جامعة عين شمس

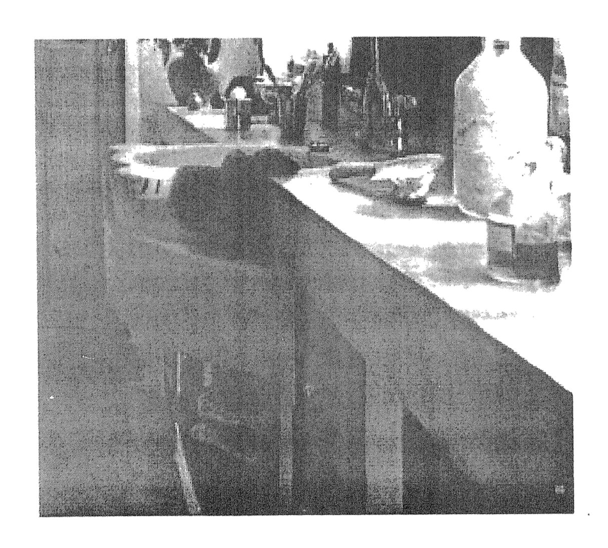



FÉERIES

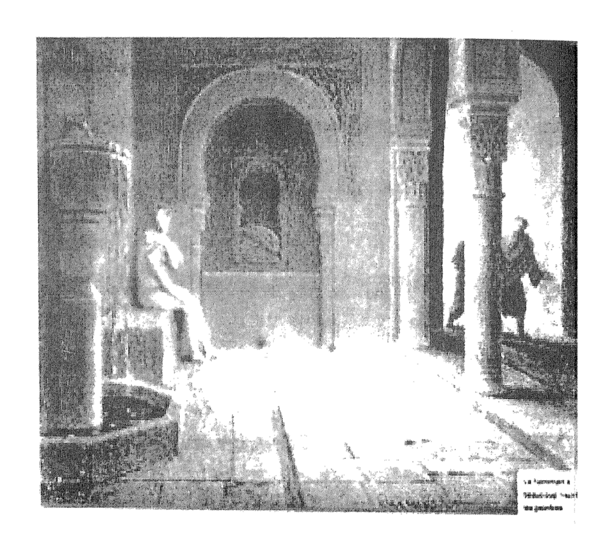


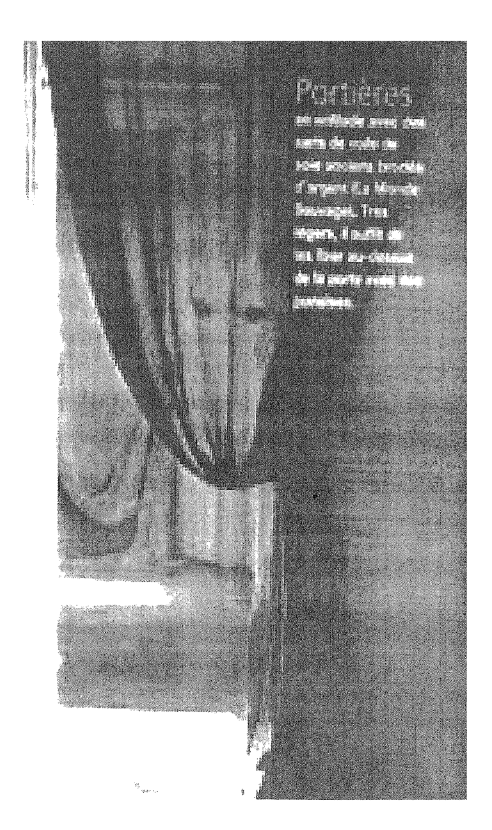




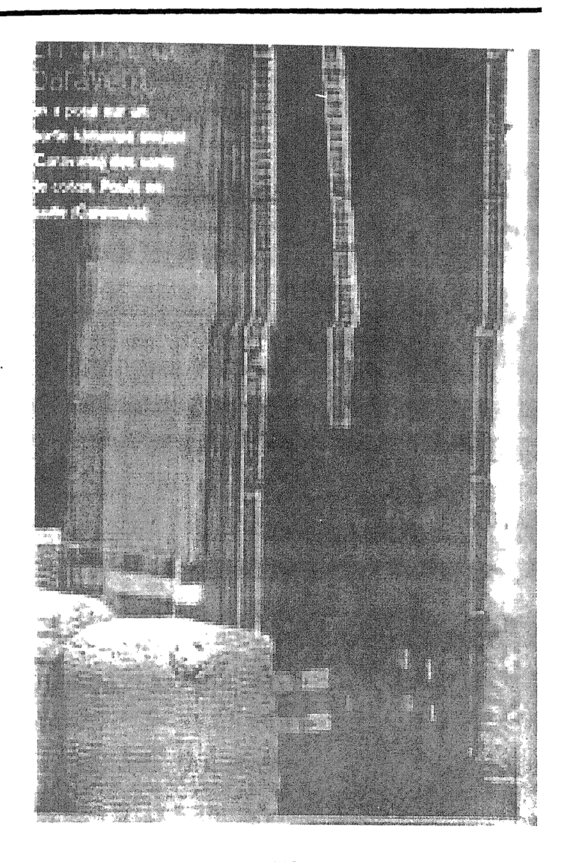


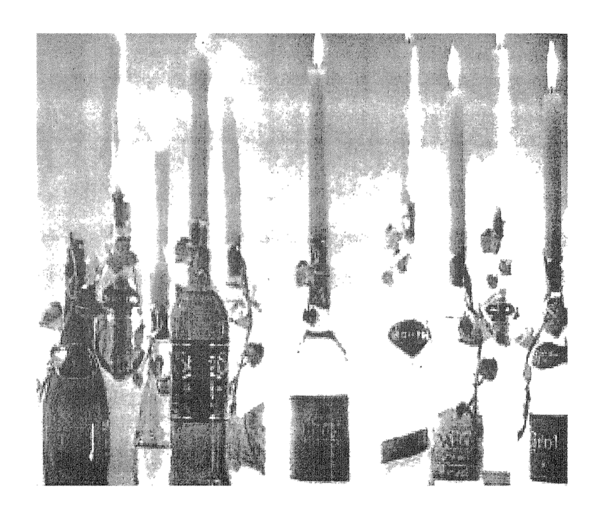


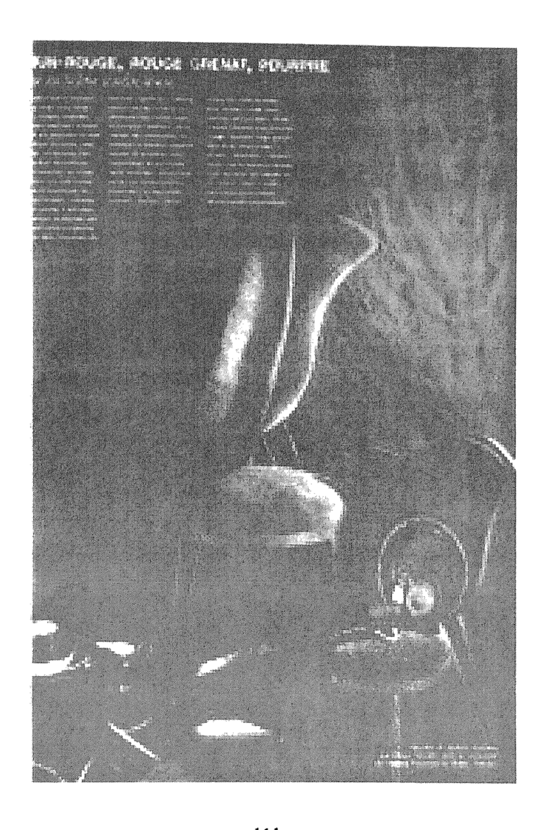


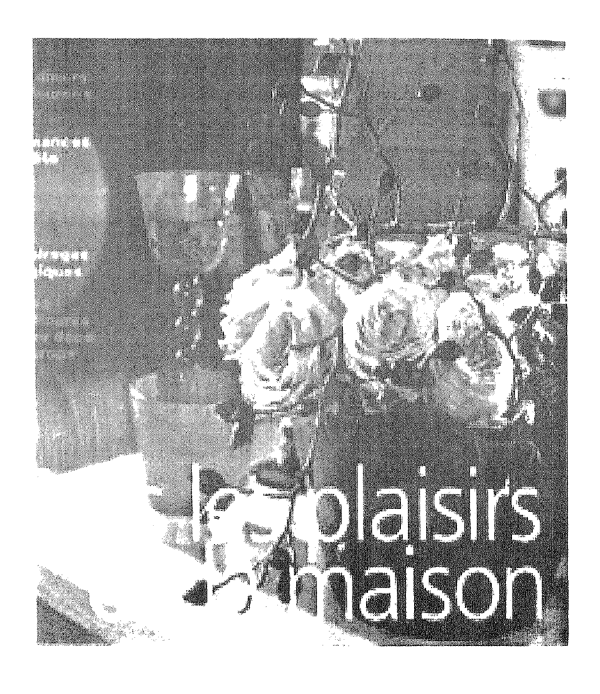

Portières

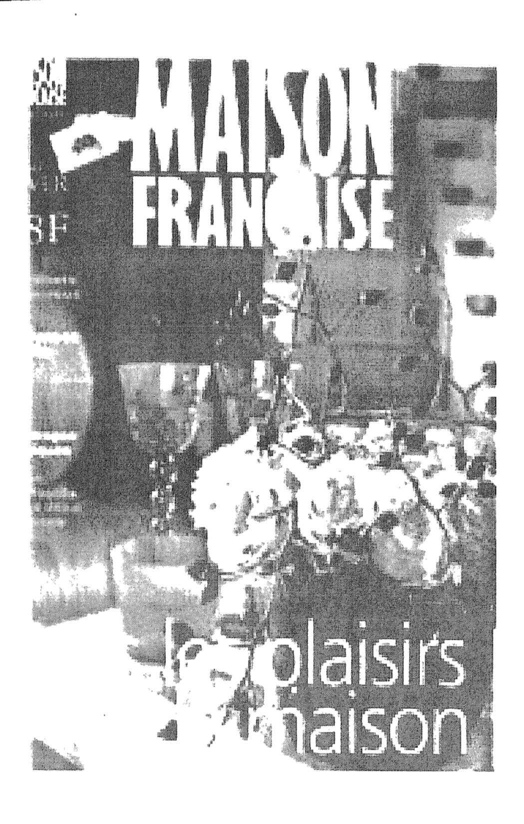









plaisirs
maison


MAISON
plaisirs

Ouvrages Pragmatiques:

Anscombre(J .C) &Ducrot,O. L'argumentation dans la langue, Bruxelles, Mardaga 1983

Berrendonner(A),Eléments de pragmatique linguistique,éditions de minuit, Paris,1981

Rastier,F,Sémantisme et recherches cognitives, Presses universitaires de france,Paris, 1991.

Reboul(A.),&Moeschler(J.), Dictionnaire encyclopédique de_pragmatique, Editions du Seuil, 1994.

Moeschler,J,Modélisation du Dialogue.Représentation de l'inférence argumentative,Hermès,Paris, 1989.

comme un genre majeur dans la vie intellectuelle de tout pays.

Bibliographie

Corpus d'étude:

Magazine "Maison Française,Livraison hiver,Paris,1997-1998.

Ouvrages sur la publicité:

Abad,V.&Compiègne,Langage et publicité. Lexique de communication publicitaire, Rosny:Bréal, 1998.

Bonnange, C.&Thomas, C.Essai sur la communication publicitaire,éditions du Seuil, Paris, 1997.

Engwall, G.&Bartning, Description d'un corpus journalistique, Presses universitaires de France,Paris,2001.

Grunig,B-n,Les mots de la publicité. L'architecture du slogan,Presses du CNRS,1990.

Haas,C.R,Pratique de la publicité,Dunod,Bordas,Paris,1998.

Ingold,P,Guide opérationnel de la publicité à l'usage des entreprises,Dunod,Bordas,Paris,199

Martin,M,Trois siècles de publicité en France,éditions Odile Jacob,Paris,1992.

Péninou,G,Intelligence de la publicité.Etude sémiotique, Robert Laffont,Paris1972.

Tullgren,M,Une approche linguistique de l'étude des textes publicitaires.Costo Rapport3.Mémoire au niveau de 80 points,département de français et d'italien,université de stockholm,1992.

la période où l'on célébrait le 150ème anniversaire de la maison Cartier "

-Il est employé parfois avec un infinitif "Il cherche un endroit où passer ses vacances et faire une bonne affaire."

Nous sera t-il permis, pour conclure,de former deux souhaits? Tout d'abord, celui d'avoir donné à notre lecteur un instrument de travail adapté à ses véritables besoins de recherches, et d'avoir ainsi contribué à la connaissance de l'univers publicitaire en tant que domaine d'étude sémantico-pragmatique de préférence. Ensuite, celui d'attirer l'attention des chercheurs à ce domaine formant, à juste titre, un chantier de travail trés riche.

Poursuivre un but pratique ne conduit pas forcément à travailler dans l'empirisme et l'arbitraire. Nous savons bien que toute recherche linguistique ou pragmatique est fondée sur une convention qui oblige à briser en plusieurs articles l'unité fonctionnelle de la langue. Mais nous sommes convaincue que l'amélioration des recherches de ce genre, due au développement des sciences du langage, fournit en retour à ces sciences un domaine d'application d'une extrême importance. Toute connaissance est acquise par le langage, toute civilisation se propage par lui. C'est pourquoi Les annonces publicitaires, ambassadeur discret de la culture d'un pays, mériteraient-à notre avis- d'être considérées

Le pronom quoi est employé avec antécédent dans une relative à mode personnel “ Voilà donc à quoi sert l’art de la décoration”.

Dans d’autres cas, il se rapporte à une idée précédemment exprimée et il est équivalent à cela “ Il faut d’abord visiter les salons professionnels consacrés aux objets dérivés des patrimoines artistiques; après quoi on peut décider”.

Dans d’autres, il figure dans une relative à l’infinitif “La clientèle pourrait trouver maintes idées sur quoi s’interroger”.

Le pronom dont figure sous forme de complément du verbe avec le sens adverbial d’où marquant l’origine, la provenance, l’extraction de l’objet présenté “Pendant près de 250 ans, potiers et artisans japonais ont confectionné une vaisselle de cour dont les pièces les plus raffinées étaient offertes au Shôgun, à Edo, lors d’une grande cérémonie.”

-Il exprime parfois la manière “ La manière dont l’exposition est organisée reflète le goût du créateur.”

-Ou bien amène une proposition sans verbe “Quelques-uns étaient présents dont Yves Saint Laurent.”

Le où a un sens locatif “Cette porlcelaine précieuse où il a été fabriqué” ou temporel “Il a été organisé dans

E) totalité ou globalité:[tout(e), tout le monde, tous(toutes)]: "L'or est à la mode.Patiné,vieilli,il valorise tout ce qu'il touche",

F) distributivité:[chaque, chacun(e]). "C'est une maison où chaque pierre, chaque plante, chaque détail, chaque fenêtre répond à des proportions précises"

Figurent également parmi lesdites références, le déterminant relatif qui refère toujours au cotexte, c'est-à-dire qu'il reprend l'être ou la notion dont il vient d'être parlé. La volonté d'insistance ou d'extrême précision y est manifeste.

Le pronom relatif sujet <u>qui</u> est employé avec ou sans antécédent "Les chineurs qui s'y intéressent sont chanceux".

-Il introduit une proposition hypothétique au conditionnel "Qui prévoirait tous les plaisirs, le jeu aurait tout intérêt".

-Il sert parfois comme complément direct, indirect ou circonstanciel "C'est un designer à qui tous les amateurs voudraient confier leurs oeuvres".

Le pronom circonstanciel <u>que</u> est employé après un nom ou un adverbe désignant un temps " Voilà cinquante ans que nous exposons dans cet endroit de prédilection."

Nous avons mentionné dès le départ que le discours publicitaire se distingue par des traits particuliers., ces significations auto-référentielles du point de vue linguistique jouent ,du point de vue pragmatique, sur l'inférence et la présupposition. Examinons ces exemples tirés du texte publicitaire objet d'étude:

- les identificateurs:[même(s), le même,autre(s), autrui, tel(le)(s]) "l'endroit même de l'exposition est assez vaste".

- les quantificateurs, qui sont décrits en référence aux notions de:

A) nullité:[aucun(e), nul(le), pas un(e), personne, rien] " D'aucun d'entre nous peut nier l'importance de tels salons",

B) pluralité:[plusieurs, certain(e)s, maint(e)(s), quelques, divers(es), différents(es), souvent, quelques-uns,beaucoup] "Dans une maison, on a tous un endroit de prédilection.Pour ceux qui créent, c'est souvent la pièce où ils travaillent"

C) singularité: [quelque, n'importe quel, certain, quelqu'un, quelque chose, l'un(e), n'importe qui, n'importe lequel/laquelle,] "l'oeuvre de Charles Eanes explore les possibilités pour les mettre en service de la création. N'importe qui l'achèterait étant original, esthétique et accessible à tous."

Si dans une même séquence de l'annonce, l'indéfini fait entrer pour la première fois l'être/objet présenté, le défini ou le démonstratif- sorte de super article défini- est ensuite utilisé pour désigner ce même être/objet. L'article défini a, en l'occurrence, une valeur anaphorique, c'est-à-dire, qu'il est apte à rappeler déjà l'être/objet connu "Voilà que Sony réalise une prouesse technologique et sème le doute. L'écran du nouveau téléviseur FD Triniton est plat".

La combinaison du défini ou du démonstratif particularisant (référence intratextuelle) avec l'article défini générique (référence extratextuelle) est elle aussi riche d'effets stylistiques. C'est un procédé courant qui sert à dégager de l'observation des faits particuliers, les lois générales .

Le déterminant démonstratif permet une désignation de la réalité présentée. Devant un nom, il a le plus souvent une valeur anaphorique comparable à celle du défini qui peut se colorer d'une valeur dépréciative ou laudative. Il implique toujours un cadrage précis de la réalité "Cette exposition est exceptionnelle, d'autant plus que le style des oeuvres est étonnamment moderne."

On peut le trouver renforcé par les particules adverbiales "ci et là" aprés le nom: "Cette année-ci était riche en expositions des pièces remarquables"

III- Les significations auto- référentielles:

-Devant un nom commun: “Des affaires en or”

-Devant un nom propre qui prend la valeur d’un genre: “L’univers du luxe peut se faire sentir avec les flacons des Van Cleef et Arpels, Yves Saint Laurent,Lancôme et Nina Ricci”

-Devant un adjectif: “Il y en a des grands et des petits bouchons émerisés”

-Devant un nom de nombre avec une valeur emphatique: “Voiture capable de parcourir des milliers et des milliers de kilomètres.”

Quant à L’article défini, il réfère, en général, à une réalité ou à un être supposé connu ou bien à la classe à laquelle appartient l’être ou l’objet désigné. Il implique qu’il y ait une présupposition d’existence, c’est-à- dire, que l’objet présenté est donné comme connu du récepteur.

Ledit article implique donc la “notoréité” dans la pensée du récepteur(référence extratextuelle) et “la notoréité linguistique”(référence intratextuelle).

L’usage du défini au début du texte (notoréité dans la pensée) plonge le lecteur dans l’univers de référence suscité: “Le plaisir personnel incarné dans la possession des flacons de cristal Lalique”.

Cette même valeur de notoréité se reconnaît lorsqu’il s’agit de présenter l’être , non plus dans sa particularité, mais sous l’angle de la classe ou de l’espèce “Le Garouste et Bonetti".

La spécificité du discours publicitaire commande que soient présentés tous les matériaux qui le suscitent et lui donnent ses caractères. Une première approche desdits matériaux nous oblige à préciser le rôle des déterminants définis et indéfinis qui permettent d'actualiser le discours publicitaire[6].

L'article indéfini un est utilisé, dans notre corpus, quand le référent du substantif est indéterminé, notamment dans les énoncés de loi générale " Un chineur peut en cacher un autre". Il y présente également un substantif dans un cadre plus extensif et inscrit, pour la première fois dans l'espace-temps de l'annonce, l'objet évoqué "une exposition d'art contemporain pas comme les autres". Le jeu de l'indéfini singulier permet donc une représentation élargie ou restreinte de l'espace-temps de la réalité inscrite dans le texte publicitaire. C'est au destinataire qu'incombe, par la suite la tâche de délimiter et d'explorer le cadre ainsi proposé "Un parfum flotte dans la mémoire, un cristal évoque les fastes d'antan, une photo nous rappelle un voyage, un visage,un moment."

L'article indéfini Des indique le prélèvement d'un nombre indéterminé d'éléments sur un ensemble de plus grande extension, ce qui dilate le champ de la représentation qui reste flou. On en a prélevé, dans notre corpus, plusieurs occurrences.

[6] Cf,Rastier,F.*Sémantique et recherches cognitives*,Presses universitaires de France,Paris,1991.

anniversaire de la maison, rencontre actuellement un vif succès au British Museum de Londres.Cette période(riche en créations originales)est l'occasion de montrer des pièces remarquables dans les années 20 et 30." Là le destinataire a le droit de se demander de quelles pièces s'agit -il? Bijoux en diamant et platine, étuis à cigarettes en or incrusté d'émail ou de pierre dure,ou bien les célèbres pendules qui font la renommée de Cartier.

Quant aux abréviations, elles correspondent respectivement à des renseignements sur des prix, vitesse de voitures, indications d'heures,ou de dates , etc... Dans notre corpus nous y avons relevé tout une liste comme

F=Franc
H=Hauteur
Km=Kilomètre
Tel= Téléphone
Kg=Kilogramme
Pav= Pavillon
Mdl=Modèle
P=Page
C.P=Code.Postal
Avn=Avenue
H.C=Haute coûture
K/C=Kilocalories
Rel.Clit=Relation clientèle.

II-2 Les marqueurs de désignation directs:

pronoms, un ton de proximité, on crée ainsi un besoin qui pousse les consommateurs à l'achat.

Une étude approfondie de notre corpus nous a révélé que les signes de ponctuation y sont présents et contribuent fortement à la compréhension du texte publicitaire. Il y a le point d'interrogation qui occupe le premier plan, suivi par les points de suspension et les parenthèses. Les points d'interrogation se concentrent à l'intérieur des annonces et ont pour objet d'encourager la clientèle à s'informer sur l'annonce en question. Il s'agit donc d'un commentaire interrogatif analysant un contenu de sens ajouté à ce qui vient d'être défini. Il suffit de recenser les occurrences de ce signe de ponctuation dans une seule annonce de trois ou quatre lignes pour vérifier son importance dans le discours publicitaire. "Reste le casse tête des cadeaux. Faut il acheter utile? Futile? Durable? Jetable? Excitant? Rassurant? Il y a quelques mois, à peine, en cas de doute on saurait quoi faire. La valeur sûre était au plus haut et on retournait aux sources comme la cigogne repart en Egypte."

Les parenthèses qui se rencontrent à l'intérieur des annonces ont une valeur précise . Tout d'abord, elles isolent les éléments d'une expression et indiquent que le rédacteur insère dans le corps de la phrase un élément qui interrompt la construction syntaxique pour exprimer une idée accessoire ou incidente. Ce procédé évoque que la phrase suggère plus qu'elle n'affirme et procède par insinuation. "Après le Métropolitain de New York, l'exposition Cartier, point d'orgue du 150ème

ultra-sensible". Il relève également du domaine de l'éclairage "ultra-légers" et "ultra lights" .

Le niveau morphologique mériterait ainsi une analyse plus ou moins approfondie pour démontrer qu'il peut jouer un rôle dans la séduction publicitaire. En outre, lors des exploitations du corpus, on a noté comment le discours tourne souvent autour de ce que nous appelons des "pivots-clés". Ce sont surtout des substantifs, des adjectifs et des verbes qui forment le sémantisme central du corpus. Des mots comme puissance, multiplication,révolution, qualité, budjet, chef -d'oeuvre, achat;Des verbes comme bénéficier, apprécier, s'intéresser, admirer; Des adjectifs comme polyvalent, accessible, impressionnant, raisonable, esthétique se répètent sans cesse, en révélant le caractère stéréotypé du texte publicitaire de "Maison Française".

Figure également le jeu des pronoms de la première et de la deuxième personne du pluriel(nous, notre, nos, vous, votre, vos) qui tout à fait semblent être des pivots particuliers pour la communication publicitaire à travers lesquels tout le dialogue entre émetteur et récepteur est mené.Ils peuvent même connecter un produit et ses consommateurs, parce que souvent ce sont les marques qui parlent: "Sony vous offre tout un monde de possibilités". En effet, c'est un jeu de bipolarisation du milieu publicitaire traduisant le but implicite de faire découvrir aux lecteurs qu'on est à leur service. En instaurant , à travers les

l'électroménager "La méga- machine" qui suscite "le méga plaisir" du consommateur. Une méga machine serait donc, pour ainsi dire, beaucoup plus qu'une machine ordinaire. C'est grâce à cet élément grec, que le sens de puissance et de jouissance des deux noms machine et plaisir, se trouve donc augmenté.

C) Multi, de son coté, est un élément d'origine latine signifiant beaucoup, nombreux ou multiple. Nous l'avons trouvé dans les annonces sur la tapisserie et le revêtement de sol. La multi-utilisation du Sari témoigne de la richesse décorative de ce tissu. Il sert de couverture de fauteuil; posé sur un porte-kimonos,il est en guise de paravent; fixé au dessus de la porte avec des punaises, il sert de portière. Dans la maison ce Sari sert donc d'accessoires et de décoration travaillée dans un espace plein de liberté et de prédilection; c'est tout un paradis de Saris à l'intérieur du domicile.

D) Micro, Mini et Mono , du grec mikros apparaissent dans notre corpus dans les annonces relatives au bureautique et à l'informatique au sens de très court, très petit, très bref et infime. Nous avons "Micro laboratoire", "Micro ordinateur" et "Mono-standard".

E) Ultra du latin au-delà exprime le plus haut degré . Nous avons repéré ce préfixe dans les annonces sur les voitures:"sièges ultra-confortables", "système

sortes de préfixes. Il y a d'abord "les préfixes séparables", c'est-à-dire constituant des mots indépendants en français, comme par exemple avant, contre, entre, plus, sous ou sur(Le Petit Robert 1981, Grevisse 1980,p.118). Mais il y a aussi les "préfixes inséparables", qui sont presque tous empruntés au grec ou au latin et qui n'ont pas d'existence propre(Grevisse 1980,p.118). C'est le dernier type qui nous intéresse. Nous en avons retenu sept à savoir anti, mini, mono, ultra, méga, micro et multi dont le choix a été guidé par leur fréquence et leur emploi. Dans ce qui suit, nous allons présenter leurs occurrences, relever leur appartenance à un domaine de produits et donner une indication sur leur sens et utilisation. Cependant, il est à noter que c'est un recensement non exhaustif mais examiné dans sa totalité. Le volume limité de notre recherche nous contraint à ne pas en approfondir la discussion.

A) Le préfixe grec Anti exprime l'opposition ou la protection contre quelque chose. C'est en effet dans les annonces sur les voitures que l'on trouve cette conception sous la forme de préfixe+nom:anti-blocage, anti-choc, anti-corrosion, anti-vibration et anti-roulis Nous pouvons dire de même que ce préfixe exprime l'idée d'entretien et de la conservation. Cette idée se retrouve dans les annonces sur les produits cosmétiques sous la même forme de préfixe+nom:anti-vieillissement ou bien préfixe+adjectif:anti-cancéreux et anti-pelliculaire.

B) Le préfixe grec méga veut dire grand. Nous avons repéré ce type dans les annonces sur les produits de

tenace confusion entre écriture journalistique et expression publicitaire à tel point que nous pouvons affirmer qu'une prise de conscience d'une identité aux multiples facettes s'affirme et se situe en dehors de tout cotexte publicitaire.Ces rédacteurs réconciliés avec leur environnement socio-culturel sont engagés dans une double démarche qui les incite à proclamer la fidélité à leur métier tout en forgeant des moyens d'expression originaux qu'ils voudraient en adéquation avec les options des grands courants de l'art de la publicité universelle.

Fondée sur l'étude des facteurs extratextuels de la première partie de cette recherche, une analyse approfondie de quelques traits spécifiques aux traits intratextuels de notre corpus publicitaire, devrait ensuite se développer.Ainsi nous nous sommes décidée de mener, dans la première partie de cette division, une étude sémantico-pragmatique sur les composantes des éléments non verbaux à savoir les préfixes, les pivots-clés, l'abréviation et la ponctuation.

II-1 Les Eléments non verbaux:

Certains préfixes dans notre corpus semblent être effectivement utilisés pour renforcer la commercialisation des produits et les doter de qualités extraordinaires. Mais qu'est ce-qu'un préfixe? "un préfixe, selon Grevisse(1980,p.118) est une particule[...] qui, placée devant un nom, un adjectif, un verbe ou un participe, modifie le sens du mot primitif en y ajoutant une idée secondaire".Selon la grammaire traditionnelle, il existe deux

le dosage linguistique de l'expression[5]. Mais dans quelle mesure pourrions-nous retrouver les racines profondes de leurs expressions qui assument la modernité d'un langage foisonnant l'implicite et l'explicite ? autrement dit la présupposition et l'inférence.Le groupe de rédacteurs de " Maison Française" est sans doute l'équipe chez qui cette technique est la plus significative. Ces rédacteurs du bien-être intérieur et de la plus grande réserve publicitaire font entrevoir, à travers leurs expressions, le profil bigarré d'un bagage publicitaire diversifié.

Leurs modes d'expression sont autant de signes qui font vibrer la matière au sein de la phrase, ce qui traduit bien l'hyper motivité du monde que nous vivons. Ils cherchent dans leurs expressions l'amorce d'un dialogue avec un récepteur électique et mixte dont ils n'arrivent pas à se fixer l'image et avec qui ils traitent indirectement.

C'est sans doute entre ces deux pôles de communication (émetteur et récepteur) que se situe l'impérieuse nécessité d'une expression spécifique à une publicité en pleine mouvance. L'oeuvre de ces rédacteurs doit être perçue comme une exploration esthétique en quête d'une singularité. Méconnue et évaluée en fonction des critères publicitaires et esthétiques compatibles avec leur originalité, l'expression écrite de ces rédacteurs témoigne avec éclat de leur vitalité du fait qu'elle contribue à familiariser non seulement leur clientèle mais aussi les amateurs d'achat avec des formes d'expression représentatives, explicites et/ou implicites qui dissipent la

[5] -Cf,Martin,M,*Trois siècles de publicité en France*,éditions Odile Jacob,Paris,1992.

nouveau et une garniture de toilette comme les petites boîtes et les baguiers flacons où l'on versa les elixirs qui parfument le corps. Chez Saint Louis, cette série de flacons est baptisée: "Shéhérazade".... Imaginons-nous quelle inspiration de luxe pourrait cet intitulé, accompagné d'une image photographique qui incarne les merveilles de mille et une nuits, suggérer chez le récepteur de "Maison Française"?

On ne saurait plus étiqueter arbitrairement les oeuvres des photographes de notre corpus, ni les enfermer dans des catégories spécifiques. Ils se caractérisent par une spontaniété et une liberté d'esprit totales, par une quête passionnée de moyens d'expression en harmonie avec la matière à exprimer. On se doit de souligner un certain nombre de points communs qui, par- delà les différences dues à la disparité de leur formation, les inscrivent dans un même espace d'expression publicitaire. Peut- être leur grand dénominateur commun est-il l'existence du désir de conviction de leur récepteur, constat qui illustre d'emblée leur analogie par rapport à la matière photographiée. Munis par là même de toute dimension idéologique explicite ou implicite, leur création est inimitablement déterminée par des dimensions polyvalantes; une autre singularité qui les démarque des conventions de l'art de la photographie.

II- Les Facteurs intratextuels:La stylisation

Les rédacteurs publicitaires occupent une place à part sur la scène médiatique. Cette équipe est celle qui maîtrise

meubles les plus importants de la maison ,et qu'il doit les choisir pour son confort plus que pour leur prestance. C'est grâce au génie des photographes que le destinataire apprend que les photos de famille et d'amis ont droit de cité , que les grands tableaux ouvrent l'espace même dans les lieux exigus et que le mélange au maximum de feuillages et de branchages dans les bouquets de fleurs donneront l'air qu'ils sont faits de fleurs du jardin et que la tapisserie simple lui permettra de changer d'ambiance en hiver et en été.

C'est grâce à la reproduction photographique que le récepteur saisit que le plaisir du voyage commence par la possession des voitures capables de parcourir des kilomètres et des kilomètres en toute sécurité telle la Jeep Cherokee ou la Land Rover; des voitures où tout y est élégance, confort, à hautes qualités routières et à bonne maniabilité; voitures de vraie richesse d'équipements, de vivacité, de souplesse et qui offrent une trés grande précision de conduite telles La Lancia ou la Renault; Voitures à intérieur opulent et luxueux telle la Toyota Rav4.

C'est grâce à la reproduction photographique que le destinataire de "Maison Française" saisit que le plaisir du luxe lui est assuré à travers les pages groupant les annonces sur les facettes de "Dolce-Vita" de Dior, le bouchon "gros comme le Ritz" de Van Cleef et Arpels, le flacon "pull" signé Strass de Sonia Rykill, le bouchon rose et noir du "Paris" d'Yves Saint Laurent. A ce raffinement et à cette discrétion s'ajoutent les plaisirs personnels incarnés dans la possession des flacons de cristal Lalique, Baccarat, Saint Louis qui ont crée chacun une eau de toilette à un flacon

Dans cet art hermétique, comme dans les deux précédentes composantes de l'illustration, la reproduction photographique constitue le support et l'instrument des moyens d'expression rigoureuse à fonctions décoratives où les signes connotatifs de la présupposition se caractérisent par la liberté et la hardiesse des réalisateurs. En ce sens, on peut voir la clef de l'annonce et la synthèse de ses diverses composantes via la juxtaposition des photos qui reflètent le goût du réalisateur. Cà et là émergent des idées sur l'art décoratif avec une photo qui parle de notre vie, de nos rêves, de nos souhaits et de nos souvenirs.

C'est grâce aux photographes que le destinataire de "Maison Française" apprend à avoir une vue globale de son intérieur, à imaginer sa demeure avec les portes toutes ouvertes de sorte que chaque pièce soit en harmonie avec la précédente et la suivante. C'est grâce à eux qu'il apprend à uniformiser le revêtement de sol de façon à agrandir l'espace, ou bien à utiliser parcimonieusement les textiles pour éviter l'utilisation de trop de tissus qui rendent l'atmosphère étouffante. C'est grâce à eux qu'il ose mélanger les genres; un fauteuil Louis XV, à titre d'exemple, en bois doré a bien plus d'allure posé sur un tapis de corde que sur un tapis persan.

C'est grâce à la reproduction photographique de "Maison Française" que le récepteur apprend l'art de la décoration .Il apprend, à titre d'exemple, que les petites tables de salon l'obligent à déménager le bouquet de fleurs pour pouvoir servir le café, que Les canapés ne sont pas les

d'illustration. Dans la partie qui fait la publicité des salles de bains modernes, le réalisateur a étalé l'annonce sur deux pages juxtaposées (68 et 69) . La première représente une photo du "Hamam" d'autrefois et la seconde est une illustration d'une salle de bains ultra moderne. Dans la première page nous nous trouvons devant une scène monochrome et en grisaille, pourquoi? Parce que le réalisateur désire suggérer au lecteur que les anciennes salles de bains qui ressemblent au "Hamam" plongent la personne dans une atmosphère assombrie et monotone; la couleur grise étant une couleur terne et sans éclat.Alors que dans la page de la salle de bains ultra moderne nous nous trouvons devant une scène chamarrée et rehaussée d'ornements aux couleurs éclatantes tranchant sur le fond de la photo. Dans l'annonce sur le Sari, le fameux tissu indien, le réalisateur fait alterner, dans les trois pages de l'annonce(106-107-108) , le chiné, le moucheté et le panaché dans le but de mettre en relief la variété et la diversité desdites étoffes.

I.3-La reproduction photographique:

Dans l'art publicitaire, les photographes jouent un rôle majeur. Ils forgent leurs moyens de réalisation originale pour communiquer leurs visions personnelles par le truchement des photos qui, même lorsqu'elles demeurent identifiables, semblent être parées d'un élan, voire d'une dimension cosmique où se dissipent les ultimes connotations objectives[4].

[4] -Cf,Engwall,G.&Barting,*Description d'un corpus journalistique*,presses universitaires de France, Paris, 2001.

évitent l'utilisation des couleurs contrastées ou bigarrées. Ils n'utilisent que les couleurs d'aspect uniforme et évitent celles en camïeu ou bariolées. Cela ne signifie pas qu'ils n'utilisent pas les couleurs panachées ou jaspées. Mais en les utilisant on trouve qu'il existe toujours entre elles une juste proportion et un accord avec l'ensemble de la page multicolore et le thème de l'annonce.

Pour plus d'explication, disons que dans la page polychrome, c'est à dire décorée de plusieurs couleurs, on trouve une symphonie de couleurs symétriques. Lorsque les réalisateurs utilisent, à titre d'exmple, le vert on le trouve associé à la nuance de cette famille à savoir l'amande, l'épinard, l'olive, le pistache, l'émeraude, le tilleul, etc...Et puisque le vert est une couleur intermédiaire entre le bleu et le jaune, on le trouve associé à l'azur ou à l'hermine. Dans d'autres endroits on trouve le vert combiné avec le rouge étant une couleur complémentaire de ce dernier. Quant à la couleur rouge, par exemple, on trouve au sein de l'annonce toutes les variétés rougêoyantes telles le brique le carmin, le corail, l'orangé,le fraise,le rubis, etc...mais on trouve du même coup que le réalisateur évite de recourir au pourpre ou au lilas puisque le premier tire sur le violet et le second sur le mauve. Dans d'autres annonces nous trouvons une gamme de couleurs associées comme l'indigo et la violette. La raison en est que l'indigo est un bleu foncé avec des reflets violets ou rougeâtres alors que la violette s'obtient par le mélange du bleu et du rouge.

Quant à l'harmonie entre le thème de l'annonce et les couleurs nous pourrions citer un ou deux exemples

capturer le destinataire et à le tenir par une bouffée de prédilections. C'est grâce à eux que le récepteur de l'annonce apprend à éviter l'utilisation de trop de spots et ce pour ne pas transformer sa maison en boutique, qu'il saisit qu'un éclairage réussi résulte de la distribution judicieuse, ponctuelle et indirecte de la lumière et que la douceur des lampes à abat-jour est incomparable.

I.2-l'agencement de la coloration: Si la typographie constitue un moyen d'expression privilégié, d'autres procédés tels que les couleurs témoignent de l'effervescence et de l'épanouissement de l'art de l'illustration véritable. Cette composante prend un relief particulier, bouillonnant de créativité et d'innovation où se manifestent d'indiscutables talents. L'art de l'utilisation des couleurs dans "Maison Française" doit être perçu comme une exploration esthétique personnelle de ses réalisateurs et une quête sans trêve de leur énergie créatrice où prédomine une gestualité impulsive et vertigineuse . Mais dans quelle mesure doit-on retrouver les racines de leur créativité? Nous pourrions dire que leurs talents s'apparentent à un monde ouvert , à un jardin secret dont les roses pousseraient en dedans. De leurs goûts et de leurs couleurs il ne faut pas discuter.

L'agencement de la coloration dans "Maison Française" témoigne d'un tout parfaitement cohérent. C'est une réussite harmonieuse où l'essemble est perçu d'une manière agréable à l'oeil. Les relations existant entre les diverses composantes d'une même page font que ses parties concourent à un même effet du fait que les réalisateurs

typographie frappe le lecteur au premier abord par son extrême confusion apparente, mais l'enchevêtrement des formes semblent toutes participer à une typographie mystérieuse qui prouve que l'univers de cette technique relève de l'onirique et, comme les mille et une nuits, la réalité et l' imaginaire y sont inextricables. Cette nouvelle forme typographique suggère au destinataire que ce tissu indien comprend une gamme illimitée d'étoffes façonnées quant au tissage et à la matière; étoffes brochées, brodées, chinées, cloquées, côtelées et imprimées.

Dans l'exemple de la page 207, le rédacteur utilise dans l'annonce une en- tête trés révélatrice en écrivant "Féeries pour un soir d'hivers". C'est une annonce qui fait la commercialisation des bougies et des abats-jours. Le rédacteur attribue ici à l'éclairage des bougies un pouvoir magique et une influence qui ressemble aux aventures admirables et charmantes des fées. Pour corroborer cette idée, le typographe a utilisé les caractères gothiques dans les lettres " n" et " u" et a combiné des caractères à différents corps où la longueur des lettres montantes "F"et "H" diffère des jambages inférieurs de la lettre "p". Cette nouvelle technique inspire au destinataire que les abats-jours mettent toute la maison en fête et qu'elles ont mille et une manières de faire jaillir la lumière.La disposition typographique de cette annonce est construite avec vigueur comme les parties d'un puzzle où le réalisateur agence les fragments imbriqués et vifs en emboîtant le tout par une rélisation enchevêtrée.

Le monde étant fait d'un nombre infini d'idées, le défi, l'enjeu et l'émotion chez les typographes consistent à

L'illustration de "Maison Française" témoigne avec éclat de l'habileté des typographes qui jouissent d'une constante frénésie à utiliser toute leur intelligence pour scander les énergies de la disposition typographique qu'ils créent et qui diffère d'une annonce à l'autre, voire au sein d'une même annonce entre ses différentes parties: titre, corps de texte et slogan.

L'intérêt des typographes tient à l'extrême liberté dont ils disposent quant aux dimensions et aux caractères à utiliser(écrire en gros ou en petits caractères,) au recours à une infinie variété de formes des caractères (italiques, gras ou maigres), aux méthodes et techniques en conformité avec les exigences et les critères des annonces publicitaires[3]. Si variés sont les moyens expérimentés par les typographes et si électiques sont leurs sources d'inspiration que l'on ne saurait, dans le cadre de cette brève recherche, en esquisser un bilan.

Pour ne citer qu'un ou deux exemples à titre d'illustration, examinons le titre de l'annonce de la page 189 "Au pays de mille et un saris". Le rédacteur de cette annonce désire susciter chez son destinataire les merveilles des mille et une nuits pour le tenir sous le charme du sari, la fameuse étoffe indienne. Pour mettre en relief cet agrément irrésistible, le typographe expérimente une nouvelle forme typographique qui s'apparente au thème de l'annonce et ce, en créant des caractères qui combinent différentes formes et dimensions de façon à rendre l'essence voilée du titre. Cette

[3] -Cf,Bonnange,C.&Thomas,*Essai sur la communication publicitaire*,Seuil,Paris,1997.

la reproduction photographique c'est- à- dire la totalité de la production artistique du magazine; oeuvre assignée aux réalisateurs. Le second volet comprendra l'étude de la stylisation et de ses caractéristiques à savoir les éléments non verbaux, les marqueurs de désignation directs et les significations auto- référentielles c'est- à- dire la reproduction globale textuelle; tâche confiée aux rédacteurs.

I-Les Facteurs Extratextuels: L'illustration

I.1-La disposition typographique de "Maison Française" explique le foisonnement du monde où nous vivons et le rayonnement d'une influence heureuse qui excite l'admiration du récepteur et ce, à partir de la couverture qui atteste un talent incontestable et de l'agenda qui constitue une sorte de sommaire où l'on trouve inscrites toutes les rubriques du magazine. Sommaire, qui attire de façon toute convaincante la sensibilité, l'inventivité et les préoccupations de la clientèle en proie à une indéniable fermentation de modernité et de goût. L'illustration dudit magazine est un musée d'expressions où l'on trouve, salon professionnel consacré aux objets dérivés des patrimoines artistiques, salon du meuble, salon du tissu d'ameublement et du tapis, salon du linge de maison, vitrine du marché international de l'électroménager, salon de la cuisine et de la salle de bains, salon international du luminaire, salon des antiquités;bref, c'est une gamme de souffles créatifs mais difficiles puisqu'il consiste à les mettre tous dans un même sac.

deux processus s'organisent et fonctionnent. Rappelons avant de commencer que la présupposition est un phénomène qui consiste à ne pas formuler explicitement dans le texte des éléments d'informations. Ces détails ressortent par eux-mêmes du contexte et de ses éléments extralinguistiques ou situationnels. L'inférence, au contraire, consiste à introduire pour des raisons de clarté dans le texte des précisions qui restent imlpicites pour le récepteur, mais qui se dégagent du cotexte ou de la situation décrite.[2]

Cela dit, et étant donné la nature même de ce type de publicité journalistique,nous nous sommes trouvée dans l'obligation de diviser notre travail en deux volets:Le premier, concerne les Facteurs extratextuels (relatifs au domaine de la présupposition) qui font appel au savoir émotionnel du récepteur dans le cadre de sa vie quotidienne et d'aprés un contexte socioculturel qui lui est connu; Le second, comprend les Facteurs intratextuels (relatifs au domaine de l'inférence) qui permettent au destinataire de percevoir l'annonce d'aprés une vision cotextuelle lui permettant de déterminer l'intention implicite pour laquelle l'annonce a été produite.

Le premier volet sera consacré à l'étude de l'illustration et de ses différentes composantes à savoir la disposition typographique, l'agencement de la coloration et

---

[2] -cf.Reboul(A.),&Moeschler(J.), Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Editions du Seuil, 1994.pp.226-229

univers quotidien palpitant. Au sommaire, c'est un magazine qui s'adresse à un récepteur instruit et mixte se préoccupant de son bien-être intérieur, ce qui construit un chantier de travail qui correspond parfaitement à notre domaine de recherche. Nul n'est mieux que la rédactrice en chef,Claude Berthod, pour nous renseigner sur l'objectif dudit magazine "*Multiplier les petits bonheurs qui, à l'usage des publicitaires, satisfont la part d'élitisme présente en chacun de nous..... Notre clientèle est un consommateur éclectique qui, plus encore que la bonne affaire, recherche son plaisir. Avec un peu de chance-pour lui, pour nous-, il va le rencontrer dans l'une de nos 280 pages*"

A ce stade, une autre question s'impose: pourquoi choisissons nous le domaine de la pragmatique et précisément la présupposition et l'inférence pour une étude des annonces publicitaires? En effet les annonces publicitaires font partie de ces phénomènes qui se retrouvent au croisement de plusieurs courants.Bien plus,entre pragmatique et publicité un lien étroit semble s'établir: les deux processus, pensons- nous, s'arriment sur le bagage cognitif de l'émetteur et du récepteur ainsi que sur leur savoir extratextuel (contextuel) et intratextuel (cotextuel).De même,une certaine complementarité de rôles sembe s'articuler entre eux : si la présupposition et l'inférence jouent un rôle proéminent dans le véhicule des annonces publicitaires , ces denières à leur tour aident à jeter une lumière nouvelle sur ces éléments de la pragmatique.
Dans la partie suivante de notre recherche, nous discuterons l'hypothèse selon laquelle les différentes composantes des

etc...,et la nomenclature de notre recherche exige un fort volume qui nous servira de panorama à grands traits.

Une autre difficulté relève de la méthodologie adoptée qui se devait d'aborder dans un nombre limité de pages un corpus si vaste et si varié d'après deux volets d'étude aussi importantes et enchevêtrés, à savoir la **présupposition** et l' **inférence**.

Dans cette perspective et par souci d'exactitude, nous avons estimé opportun de nous placer dans le sillage d'un magazine publicitaire à but lucratif: "***Maison Française***" qui s'occupe du bien- être intérieur[1]. Ce répertoire d'où nous avons tiré les multiples occurrences du domaine qui nous intéresse nous a servi comme toile de fond. Chaque numéro dudit magazine compte environ 300 pages en couleurs. son contenu est dynamique, pratique et foisonnant d'idées accessibles à la vie interne de tous les jours. Il est disponible en France et à l'étranger, en kiosques et par abonnement. Il s'occupe de tous les plaisirs de la maison, de A à Z: ambiances de fêtes, cadeaux accessibles, éclairages magiques, décoration, meubles, aménagement, voitures, pôterie, arts & crafts, accessoires, bijoux; bref, c'est un magazine qui compte au moins deux ou trois idées par page et un catalogue plein de caractères des meilleurs auteurs de la décoration d'aujourd'hui.Ce sont des pages et des pages de trouvailles qui renouvellent notre inspiration et allèchent notre appétit d'un bonheur insatiable et d'une curiosité dévorante qui approfondissent la découverte de notre

[1] Livraison Juillet ,Paris,2004

Les Annonces Publicitaires
Entre
Présupposition et Inférence

Nous avons opté dans le présent travail pour une étude des annonces publicitaires sous un angle sémantico-pragmatique. A partir d'un corpus d'environ une centaine d'annonces,nous avons procédé à une analyse des traits les plus spécifiques de la publicité écrite. Notre titre annonce déjà notre choix et expose la problématique de notre recherche. Les annonces publicitaires semblent être à notre avis le domaine qui explique le mieux ce que l'on entend par **présupposition** et **inférence** du fait qu'il embrasse à la fois les relations linguistiques et sociales.C'est donc un phénomène socioculturel évoluant en fonction des époques et des pays..

La problématique de notre étude est de démontrer l'importance de la présupposition et l'inférence dans une annonce publicitaire et leur rôle quant à transmettre au récepteur l'émotion voulue.Notre tâche s'avère assez difficile pour plus d'une raison:. Un travail de ce genre ne saurait être exempté de lacunes et d'erreurs du fait que les recueils où figurent les annonces publicitaires sont innombrables à savoir magazines, journaux, prospectus



Abstract

D. Nahed Aly Al tanany (*)

Nous avons opté dans le présent travail pour une étude des annonces publicitaires sous un angle sémantico- pragmatique. A partir d'un corpus d'environ une centaine d'annonces,nous avons procédé à une analyse des traits les plus spécifiques de la publicité écrite.

Entre pragmatique et publicité un lien étroit semble s'établir: les deux processus, pensons- nous, s'arriment sur le bagage cognitif de l'émetteur et du récepteur ainsi que sur leur savoir extratextuel (contextuel) et intratextuel (cotextuel).

La problématique de notre étude est de démontrer l'importance de la présupposition et l'inférence dans une annonce publicitaire et leur rôle quant à transmettre au récepteur l'émotion voulue.

Les annonces publicitaires semblent être à notre avis le domaine qui explique le mieux ce que l'on entend par **présupposition** et **inférence** du fait qu'il embrasse à la fois les relations linguistiques et sociales

---

(*) Maittre de conference-Département de francaise- faculté Al Alsun Université - Ein Chams.

ملخص بحث "القداس السماوي الصغير
Petite Messe Solenelle"
لروسيني

د. حنان الجندي (*)

يعرض هذا البحث لحياة المؤلف الموسيقي روسيني (١٧٩٢- ١٨٦٨) الفنية والشخصية، كما يتعرض للعمل الموسيقي الكنائسي "القداس السماوي الصغير" من ناحية نشأته وتوزيع أدواره وبنائه الفني، وقد قامت الباحثة بتحليل مختلف جوانب عناصر العمل الموسيقية، كذلك النص الشعري . وركزت على تحليل دور "الميتزو سوبرانو – آريا حمل الله" بشكل تفصيلي كنموذج للتحليل الغنائي من حيث تكنيك الغناء والصعوبات الفنية في الأداء. كما عرضت الباحثة قائمة بأعمال المؤلف الموسيقي جواكومو روسيني، كذلك قائمة بالمراجع العلمية .

(*) أستاذ الغناء المساعد ، بالمعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون

andere Werk noch entstand, vor allem auf dem Gebiet der geistlichen Vokalmusik, die Oper hat er bis zu seinem Lebensende gemieden.

Literaturhinweise

** *Stendhal*:
Vie de Rossini. 1824

** *Ferdinand Hiller*:
Plaudereien mit Rossini, Kölnische Zeitung 1855

** *Richard Osborne*:
Rossini. Leben und Werk. Droemer Knaur, München 1992

** *Volker Scherliess*:
Gioacchino Rossini. Rowohlt, Reinbek 1991

** *Stendhal Rossini*:
Serie Musik Piper. Schott 1988

** Rudolf Kloiber 1973
dtv Handbuch der Oper Band 2

Instrumentalmusik

- Sonate a quattro (1804)
- Duetto (1824)
- Le rendez-vous de chasse (1828)

Ouvertüren Rossinis

Die meisten Opernouvertüren des begnadeten Hobbykochs Gioachino Rossini sind auch nach einer Art Rezept komponiert, wobei der Inhalt der Opern in den meisten Fällen für die Ouvertüren ohne Belang ist. Nach einer langsamen, spannenden Einleitung – bei der Ouvertüre zur Oper „Die diebische Elster“ (1817) von der kleinen Trommel begonnen – kommt ein spritziger schneller Teil mit zwei kontrastierenden Themen, die in Dynamik und Tempo gesteigert werden, bevor sie zum mitreißenden wirkungsvollen Abschluss geführt werden, dessen melodischer Verlauf oft als „Roulade“ bezeichnet wird. Trotz dieser formalen Einheitlichkeit zeigen seine Ouvertüren unverwechselbare melodische Erfindungen, die alle sowohl individuell als auch typisch Rossini sind. Man sollte sein Komponieren der leichten Hand und den unterhaltenden Charakter seiner unvergänglichen Musik also nicht geringschätzen. Oftmals sind nur die Ouvertüren von seinen über 40 Opern übriggeblieben, was sicherlich mehr an den Libretti als an den Kompositionen lag, die übrigens in der atemberaubend kurzen Zeit von 1813 bis 1829 entstanden. Den Rest seines langen Lebens zog er das Komponieren bis heute bekannter Kochrezepte dem Komponieren von Musik vor. Wenn auch das eine oder

Geistliche Musik

- Messa (Bologna 1808)
- Messa (Ravenna 1808)
- Messa (Rimini 1809)

Laudamus

- Quoniam (1813)

Miserere

- Messa di Gloria (1820)
- Deh tu pietoto cielo (1820)
- Tantum ergo (1824)
- Stabat mater (1832/42)
- Trois Choeure religieux (1844)
- Tantum ergo (1847)
- salutaris hostia (1857)
- Laus Deo (1861)
- Petite Messe Solennelle (1863)

Vokalmusik

- Soirées musicales (1830-35)

Kantaten

- Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo (1808)
- La morte di Didone (1811/1818)
- Dalle quiete e pallid' ombre (1812)
- Egle ed Irene (1814)
- L'Aurora (1815)
- Le nozze di Teti, e di Peleo (1816)
- Omaggio umiliato... (1819)
- Cantata da eseguirsi... (1819)
- La riconoscenza (1821)
- La Santa Alleanza (1822)
- Il vero omaggio (1822)
- Omaggio pastorale (1823)
- Il pianto delle Muse in morte di Lory Byron (1824)
- Cantata per Aguado (1827)
- Giovanna d'Arco (1832)
- Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono (1847)
- Hymnen, Chöre
- Inno dell'Indipendenza (1815)
- De l'Italie et de la France (1825)
- Coro in onore del Marchese Sampieri (1830)
- Santo Genio de l'Italia terra (1844)
- Grido di Esultazione... (1846)
- Coro delle Guardia Civica di Bologna (1848)
- Inno alla Pace (1850)
- Hymne à Napoléon III (1867)

- Die diebische Elster (La gazza ladra); (1817)
- Armide (Armida); (1817)
- Adelaide von Burgund (Adelaide di Borgogna); (1817)
- Moses in Ägypten (Mosè in Egitto); (1818)
- Adina oder Der Kalif von Bagdad (Adina, o Il califfo di Bagdad); (1818)
- Ricciardo und Zoraide (Ricciardo e Zoraide); (1818)
- Ermione; (1819)
- Eduard und Christine (Eduardo e Cristina); (1819)
- Die Dame vom See (La donna del lago); (1819)
- Bianca e Falliero (Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei Tre Maometto); (1819)
- Maometto secondo (Mohammed der Zweite); (1820)
- Mathilde von Shabran (Matilde (di) Shabran, o sia Bellezza, e cuor di ferro); (1821)
- Zelmira; (1822)
- Semiramis (Semiramide); (1823)
- Die Reise nach Reims oder Das Hotel zur goldenen Lilie (Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro); (1825)
- Die Belagerung von Korinth (Le siege de Corinthe); (1826)
- (Moses und Pharao oder Die Durchquerung des Roten Meeres (Moise et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge); (1827)
- Graf Ory (Le Comte Ory); (1828)
- Wilhelm Tell (Guillaume Tell); (1829)

Schauspielmusik

- Edipo a Colono (1817)

Werke :

Opern

- Demetrius und Polybius (Demetrio e Polibio)
- Der Heiratswechsel (La cambiale di matrimonio); (1810)
- Durch List zum Ziel (L'equivoco stravagante)
- Der geglückte Betrug (L'inganno felice); (1812)
- Cyrus in Babylonien (Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare); (1812)
- Die seidene Leiter (La scala di seta); (1812)
- Die Liebesprobe (La pietra del paragone); (1812)
- Gelegenheit macht Diebe (L'occasione fa il ladro); (1812)
- Signor Bruschino oder Der im Glücksspiel gewonnene Sohn (Il Signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo); (1813)
- Tankred (Tancredi"); (1813)
- Die Italienierin in Algier (L'italiana in Algeri); (1813)
- Aurelian in Palmyr (Aureliàno in Palmira); (1813)
- Der Türke in Italien (Il turco in Italia); (1814)
- Siegesmund (Sigismondo); (1814)
- Elisabeth, die Königin von England (Elisabetta, regina d'Inghilterra)
- Torvaldo und Dorliska (Torvaldo e Dorliska); (1815)
- Der Barbier von Sevilla (Il barbiere di Siviglia); (1816)
- Die Zeitung (La gazzetta); (1816)
- Othello oder Der Mohr von Venedig (Otello, ossia Il moro di Venezia); (1816)
- Aschenputtel (La Cenerentola, ossia La bonta in trionfo); (1817)

gesangstechnisch dem Operngesang näher als andere geistliche Musik.Die Sängerin muß über eine gute Kondition verfügen, um die nötige Kraft über die ganze Länge der Arie verfügbar zu haben. Gleichwohl ist es wichtig, sich nicht zu früh zu verausgaben, wozu dieses Stück immer wieder verführt, sondern die Konzentration muß darauf gelenkt werden, eine letzte Steigerungsmöglichkeit für den E-Dur Teil zu bewahren.

Die Kantilenen erfordern eine gute Atemführung. In Takt 44 ist ein schneller Wechsel von Portato und legato ins pianissimo abwärtsführend notwendig. Die musikalischen Zielpunkte der Phrasen müssen bewußt gemacht werden, um die Spannungsbögen ziehen zu könne, ohne eine klare Rhythmisierung zu vernachlässigen. Die Harmonik muß gut erfasst sein um die Modulationen intonatorisch meistern zu können.

Der Verlauf der Arie ist gekennzeichnet durch eine mehrfach wiederholte Steigerung vom Pianissimo ins Fortissimo. Crescendo und decrescendo zunächst auf einem Ton sind in jeder Lage zu trainieren.

Ab Takt 47 vermischen sich Chor und Solostimme. Der Stimmsitz muß hier optimal sein um auch im geforderten Piano noch gut hörbar zu bleiben.

Die Werk erfordert einen hohen emotionalen Einsatz, es ist wichtig die vielen Textwiederholungen der Musik entsprechend immer neu und anders zu gestalten und zu färben.

Nonvorhalte auf dem tG und auf der s in Takt$5 und 46 durchlaufen zu haben.

In teilweise chromatischen Wendungen Chor und Altstimme kontinuierlich verwoben und steuern in Takt 52 einem erneuten Höhepunkt kauf der Dominante zu, beginnen wieder neu im Takt 53 im pianissimo, um in takt 58 in einem gewaltigen E-Dur anzukommen.. Das Orchester hat sein Klagemotiv längst aufgegeben und unterstützt das Dona nobis mit satten tremolierenden Akkorden..Nachdem die Altstimme und der Chor verklingen, taucht das Klagemotiv jedoch in E-Dur wieder und in Takt 62 die leisen Akkorde mit ihren Vorschlägen, wie in der Einleitung,eine Moll-Reminiszenz,auf. Das Werk endet auf der Tonika E-Dur mit adäquatem Pathos.

Neben die Schlusstakte des "Agnus dei" schrieb Rossini in sein Manuskript die Worte:

Lieber Gott-voila, nun ist diese arme kleine messe beendet. Ist es wirklich die heilige Musik, die ich gemacht habe oder ist es die vermaledeite Musik? Ich wurde für die opera buffa geboren, das weißt Du wohl! Wenig Wissen, ein bisschen Herz, das ist alles Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies.

Gesangstechnische Gedanken

Das Werk erfordert eine reife Stimme, die dem Umfang , der erforderten Drammatik und der Länge des Stückes gerecht werden kann. Obgleich ein geistliches Werk, ist es

Alt mit seinem Agnus Dei ihn ähnlicher Linienführung und Rhythmisierung . Diesmal geht die harmonische Reise von der Tonikaparallele über die verminderte Septe in die Mollsubdominantparallele und f-moll wird in Takt 24 zur Molltonika (t,tP,D-7-5, tP) und führt über die sP7 in Takt 27 nach B-Dur.In Takt 30 führen die Sechzehntelkantilenen, diesmal in es-moll und B-Dur zum erneuten Einsatz des Chores.

Das Orchester verstummt und wieder erklingen die Nonvorhalte (tP9-8-7 D-T).

Zum dritten mal beginnt das Orchester mit seinem drammatischen und treibenden Klagemotiv, bleibt in es-moll.

Der harmonische Verlauf von Takt 33 Takt 44 (t, Doppeldominante mit Septe und Quinte im Baß, D,t tG,tP, D7 mit Quinte im Baß, t, tP7, tG, (D7 mit Quinte im Baß, T4-3-9, TG7)D7 (Dmit Septe im Baß) D7, D7 mit Septe im Baß, t mit Terz im Baß, s , D46-357,t.

Zum ersten Mal übernimmt die Altstimme in lieblichem Pianissimo selbst das "Dona nobis pacem" um es wiederum in aufsteigenden Septakkorden zu steigern, um in den nächsten Choreinsatz in e.moll zu münden.

Der Chor beschränkt sich nicht mehr auf sein" Dona nobis pacem", bleibt beim zweiten "Pacem" auf dem Dominantseptakkord offen, er fürt im Wechsel mit der Altstimme das "Qui tollis" weiter, nicht ohne wieder die

Über die t-s D7-ts D7 bereitet Rossini den Einsatz der Altstimme in Takt 10 vor.

Die Singstimme beginnt dolce mit aufsteigend punktierten Achteln und Sechzehnteln um kopromisslos in Takt 13 dem ersten Höhepunkt im Forte zuzusteuern.,begleitet vom dem immerwiederkehrenden Klagemotiv (Takt11-13) t (T/D7 ts) sG tG.

Auf dem Dominantseptakkord mit Quinte im Baß in E-Dur setzt die Altstimme das erste "miserere nobis" erneut im pianissimo an, wieder in ansteigend punktierten Achtelnoten und Sechzehntel, wiederum nach oben strebend, bis in der Koloratur, aus Sechzehntel bestehend, der erste Einsatz des Chores vorbereitet wird. Von Takt 13 bis 18 bewegt sich die Orchesterbegleitung über einem Dominantseptakkord mit Quinte im Baß zur Mollsubdominante, weiter zur Doppeldominante mit Septe und Terz im Baß, D7, D7 mit Sept im Baß, D, tG mit Quinte im Baß, Dv mit Quinte im Baß , D7 ,tG mit Sextvorhalt, SN, Dominatquartsextakkord, der über die Terz und Quinte mit dem Choreinsatz in die Molltonika führt.

De Chor singt sein Dona nobis a cappella, und bewegt sich in Takt 19 und 20 von der t, tG 9-8-7, (D7), tP, s9-8-7,D7,t. Neu ist der Nonvorhalt zunächst auf dem Tonikagegenklang , dann auf der Mollsubdominante.

In Takt 21 setzt das Orchester erneut mit dem Klagemotiv ein, im dreifachen pianissimo in e.moll.Erneut beginnt der

Analyse des werkes

Für das Agnus Dei wählt Rossini, anders als seine berühmten Kollegen, einen opernhaften drammatischen Charakter, ganz im Sinne des Italienischen Belcanto und steigert noch durch den Wechselgesang mit dem Chor die Intensität der abschliessenden Arie.
Zunächst gibt die Altstimme den Text "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi miserere nobis" vor und der Chor antwortet im Takt 18 und 19 mit "Dona nobis pacem".ebenso in Takt 30 und 31. Erst in Takt 44 wiederholt der Chor das von Der Altstimme vorgegebene Dona nobis pacem, um dann mit die Altstimme ergänzend mit dem"qui tollis" fortzufahren

Das Werk steht in e-moll und beginnt mit Achteldreiklängen im pianissimo. Die mit einem kurzen Vorschlag versehenen Akkorde versetzen den Zuhörer sofort in Spannung .In Takt 4-7 (tG D7 tG Doppeldominante7 tG D7) steigert Rossini mit harten Sechzehntelakkorden im staccato bis zum Dominantseptakkord im Fortissimo.

Die Arie kann beginnen.

Erst jetzt erscheint das die ganze Arie durchziehende Motiv der fallenden Zweiunddreißigstel und der punktierten Sechzehntelgruppe im Baß, zunächst in vierfachem Piano.Ein düsteres Klagemotiv, das durch seine Rhythmisierung etwas Drängendes und Unheilvolles hat. In Takt 8 setzt das Harmonium ein.

Structur des werkes

1. Kyrie
   Kyrie eleison / soli SATB Coro SATB
2. Gloria
   Gloria in excelsis Deo / Soli, Coro
   Et in terra pax / Soli, Coro
   Gratias agimus tibi / Soli ATB
   Domine Deus / Tenore solo
   Qui tollis / Soli SA
   Quoniam / Basso solo
   Cum Sancto Spiritu / Soli con Coro
3. Credo
   Credo in unum Deum / Soli, Coro
   Crucifixus / Soprano solo
   Et resurrexit / Soli, Coro
   Et vitam venturi / Soli con Coro
4. Offertorium (Prelude religieux)
5. Sanctus
   Sanctus / Soli con Coro
6. O salutaris hostia / Soprano solo
7. Agnus Dei
   Agnus Dei / Alto solo, Coro

das weißt Du wohl! Wenig Wissen, ein bisschen Herz, das ist alles. Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies."

Klavier, das ohnehin an vielen Stellen pausiert und meist den Part des ersten verdoppelt, verzichten.

Gleichzeitig verweist Rossini hier in der für ihn bezeichnenden ironisch-spöttischen Art auf den Symbolgehalt der für die Aufführung der Messe benötigten Sängeranzahl:

„12 Sänger von drei Geschlechtern - Männer, Frauen und Kastraten werden genug sein für ihre Aufführung, d.h. acht für den Chor, vier für die Soli, insgesamt also 12 Cherubine. Lieber, Gott, verzeih mir die folgende Gedankenverbindung: 12 an der Zahl sind auch die Apostel in der berühmten Freßszene, gemalt im Fresko von Leonardo, welches man Das letzte Abendmahl nennt; wer würde es glauben! Es gibt unter Deinen Jüngern solche, die falsche Töne anschlagen!! Lieber Gott beruhige Dich, ich behaupte, daß kein Judas bei meinem Mahle sein wird, und daß die Meinen richtig und mit Liebe Dein Lob singen werden..."

Trotz des „Gelegenheitscharakters" aber war die Petite Messe Solennelle ein höchst persönliches, von Rossini in erster Linie für sich selbst komponiertes Werk. Neben die Schlusstakte des Agnus Dei schrieb Rossini in sein Manuskript die Worte:

„Lieber Gott - voilà, nun ist diese arme kleine Messe beendet. Ist es wirklich ‚heilige Musik' (musique sacrée), die ich gemacht habe oder ist es ‚vermaledeite Musik' (sacrée musique)? Ich wurde für die Opera buffa geboren,

vieillesse) benannte Stücke; er komponierte als Auftragswerk die Hymne Napoléon und schuf mit 70 Jahren als die „letzte Todsünde seines Alters“ die Petite Messe Solennelle, 34 Jahre nach der Komposition seiner letzten Oper.

Besetzung

Sie war nach außen hin in gewisser Weise ein Gelegenheitswerk, geschrieben für die Einweihung der Privatkapelle des mit Rossini befreundeten Pariser Adeligen Graf Michel-Frédéric Pillet-Will. Dessen Frau, der Comtesse Louise Pillet-Will, wurde die Petite Messe Solennelle dann auch gewidmet. In dessen Pariser Haus in der Rue Moncey fand am 14. März 1864 in privatem Rahmen und nur vor geladenen Gästen die erfolgreiche Uraufführung der Messe statt.

Vielleicht waren es diese räumlichen Verhältnisse, die Rossini zu der auf den ersten Blick etwas ungewöhnlichen, in der französischen Messtradition aber durchaus beliebten Begleitung mit Klavier und Harmonium bewegten. Der Eintrag auf dem ersten Titelblatt des autographen Manuskriptes, Petite Messe Solennelle à quatre Parties avec accompagnement de Piano et Harmonium, legt es dabei nahe, dass die instrumentale Begleitung der Messe zunächst nur für ein Piano und Harmonium gedacht war. Erst auf dem nachfolgenden zweiten Titelblatt fordert der Komponist ausdrücklich als begleitendes Instrumentarium 2 Pianos et Harmonium. Diesen Umstand machen sich heutige Aufführungen oft zu Nutzen, indem sie auf das zweite

Petite Messe Solennelle

Die **Petite Messe Solennelle** ist neben dem *Stabat Mater* die zweite große kirchenmusikalische Schöpfung Gioacchino Rossinis. Aufgrund ihrer Länge von etwa 85 Minuten wird sie oft auch nur *Messe Solennelle* genannt.

„Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch nur immer ‚semi seria' (teils heitere, teils ernste Opern

Inhaltsverzeichnis :

- 1_Entstehung
- 2_Besetzung
- 3_Struktur des Werks

Entstehung

Die Petite Messe Solennelle entstand im Jahre 1863 in Passy, einem damaligen Vorort von Paris. Rossini hatte dort eine Villa erworben, die rasch zu einem begehrten gesellschaftlichen und künstlerischen Treffpunkt wurde. Hier empfing er Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens, darunter Richard Wagner, Max Maria von Weber, Ignaz Moscheles und Eduard Hanslick. In Passy begann Rossini nach langen Krankheitsjahren wieder verstärkt zu komponieren. Er schrieb eine Vielzahl kleiner, von ihm ironisch als "Sünden des Alters" (Péchés de

letzten erschienen Band. Soll ich ihnen bekennen, daß der Tag, an dem ein neuer Band ankommt, selbst für mich noch ein Tag unvergleichbarer Freude ist?"

Den geistigen, belebenden anregenden Hauch dieses Meisters glaubte denn auch August Wilhelm Ambros in der Petite Messe solennelle zu verspüren, insbesondere in den Fugen des Gloria und Credo, jenen reizenden, geistreichen Sätzen, um deren Factur jeder Contrapunktist ihren Schöpfer beneiden darf, sowie im Prélude religieux, einem meisterwürdigen Stück [...] zu dem der alte Sebastian beifällig lächeln würde. Und neben all diesem technisch Neuem war es immer wieder die Intensität des musikalischen Ausdrucks, die expressive Kraft der Musik dieser Messe, die bewundert wurde und eines deutlich signalisierte: Die Petite Messe solennelle war das Werk eines Komponisten, der sich nach außen hin in seinen ironischen Späßen gefallen haben mag, der in seiner Musik hier aber die Hoffnungen, Freuden und Ängste eines Menschen ausdrückt, für den aufrichtiger Zweifel und mit diesem eine gewisse düster brütende Melancholie Bestandteil eines Glaubens ist, an dem er unabdingbar festhält".

Den Text der Messe hat Rossini um das O salutaris hostia erweitert, einen Textausschnitt der heute in der Liturgie nicht mehr verwendeten Hymne Verbum supernum aus dem älteren römischen Antiphonale. Ein weiterer Einschub, das Prélude religieux mag mit einem Seitenblick auf Beethovens Missa solemnis entstanden sein, in der vor dem Benedictus ein Präludium des Orchesters eingefügt ist.

all mein kleines musikalisches Wissen gelegt habe und weil ich gearbeitet habe mit wahrer Liebe zur Religion."

Man hat die Petite Messe solennelle verschiedentlich matter und schwächer empfunden als das 22 Jahre zuvor komponierte und sich stets höherer Beliebtheit erfreuende Stabat Mater. Was den äußeren Eindruck der Messe betrifft, so mag diese Ansicht zu einem gewissen Teil zutreffen. Die Petite Messe hat nicht jene zerplatzenden Feuerwerkskünste, jene ewige Holdseeligkeit und unverwüstliche Milde des Stabat Mater. Über ihrer Musik liegt ein Zug von Nachdenklichkeit und Wehmut, selbst in der Tenorarie "Domine Deus", dem Gegenstück zur Tenorarie "Cujus animam" des Stabat Mater. Das Innere der Messe aber bietet für eine derartige Beurteilung keinerlei Ansatzpunkte. Im Gegenteil: Schon in den ersten Stellungnahmen wurde die harmonische Originalität und Progressivität der Messe als eine neue Facette des Rossinischen Schaffens hervorgehoben und Erstaunen über die kompositorische Ökonomie geäußert, die sich im Werk bei allem Überfluß an schönen Melodien bemerkbar macht. Auch einen bedeutenden Fortschritt in technischer Hinsicht sah man in dieser Messe, vor allem in Hinblick auf die kontrapunktische Kunst von Rossini; von jenem Rossini, der einst zu dem Musikgelehrten Fétis sagte, er habe keine Lust mehr, das Studium von Fuge und Kontrapunkt wiederaufzunehmen, der in seinen letzten Jahren aber Johann Sebastian Bach intensiv studierte:

"Ich bin auf die große Gesamtausgabe seiner [Bachs] Werke subskribiert. Hier, Sie sehen gerade auf meinem Tisch den

dieselbe nun in meinem Nachlaß, so kommt Herr Sax mit seinen Saxophonen oder Herr Berlioz mit anderen Riesen des modernen Orchesters, wollen damit meine Messe instrumentieren und schlagen mir meine paar Singstimmen tot, wobei sie auch mich glücklich umbringen würden. [...] Ich bin daher nun beschäftigt, meinen Chören und Arien in der Weise, wie man es früher zu tun pflegte, ein Streichquartett und ein paar bescheiden auftretende Blasinstrumente zu unterlegen, die meine armen Sänger noch zu Worte kommen lassen.

Doch scheint Rossini selbst die Originalfassung bevorzugt und höher eingeschätzt zu haben als die Orchesterfassung. In einem Brief an Franz Liszt schrieb er im Juni 1865, zwei Monate nachdem die Petite Messe solennelle in ihrer Originalgestalt nochmals im Hause Pillet-Will erklungen war:

"Apropos Musik, ich weiß nicht, ob Euch bekannt ist, daß ich eine Messa di Gloria für vier Stimmen komponiert habe, welche ihre Aufführung im Palast meines Freundes Graf Pillet-Will hatte. Diese Messe wurde aufgeführt von tüchtigen Künstlern [...] und begleitet von zwei Klavieren und einem Harmonium. Die führenden Komponisten von Paris (einbegriffen mein armer Kollege Meyerbeer, der nicht mehr unter den Lebenden weilt), haben mich - entgegen meinem Verdienst - sehr gelobt. Man will, daß ich sie instrumentiere, damit sie dann in irgendeiner der Pariser Kirchen aufgeführt werden kann. Ich habe Widerwillen, solche Arbeit zu übernehmen, weil ich in diese Komposition

konnte das Werk durch den Pariser Verlag Brandus & Dufour der Öffentlichkeit übergeben werden, neben der Originalfassung auch in einer Fassung für Soli, Chor und Orchester, in der das berühmte Prélude religieux des Originals allerdings nicht mehr enthalten ist. Rossini hatte diese Orchesterversion im Jahre 1867 ausgearbeitet, gedrängt von Freunden, die verlangten, daß ich sie orchestriere, damit sie später in einer großen Basilika aufgeführt werden kann; gedrängt auch von der Pariser Musikkritik, die nach der öffentlichen Aufführung vom 15. März 1864 das originale Instrumentarium eher für provisorisch hielt und meinte, daß, wenn die Messe erst orchestriert sein würde, sie genug Feuer spenden werde, um Kathedralen aus Marmor zum Schmelzen zu bringen; und gedrängt schließlich auch von der Sorge, daß nach seinem Tode ein Anderer diese Aufgabe übernehmen und dabei das Werk entstellen könnte. Der deutsche Komponist Emil Naumann, der Rossini 1867 während der Arbeit an der Orchesterversion der Messe besuchte, erinnert sich an ein diesbezügliches Gespräch mit dem Komponisten:

Nach den ersten [...] Begrüßungen [...] sagte der Meister, auf das noch nasse Manuskript weisend: "Sie finden mich bei der Vollendung einer Komposition, die ich dazu bestimmt habe, unmittelbar nach meinem Tode aufgeführt zu werden. [...] Oh glauben Sie nur nicht, daß ich meine kleine Komposition vollende, weil ich den Kopf hängen lasse und mich mit Sterbegedanken trage; es geschieht nur, um dem hiesigen Herrn Sax und seinen Freunden nicht in die Hände zu fallen. Ich führte nämlich die Partitur dieser bescheidenen Arbeit schon vor einiger Zeit aus; findet man

Eine Widmung eigentümlicher Art, echt Rossini mit ihrem humorvollen Wortspiel "musique sacrée" - "sacrée musique". Doch war das wirklich nur Humor? Könnte sich dahinter nicht auch eine Anspielung auf jenes Unverständnis verborgen haben, mit dem vor allem von deutscher Seite seinen (wie den meisten italienischen) kirchenmusikalischen Schöpfungen begegnet wurde? Zu opernhaft, zu weltlich, zu sinnlich, zu spielend für den geistlichen Stoff, zu leicht, zu angenehm, zu unterhaltend und damit dem ehrwürdigen Text gleichsam Hohn spottend erschienen Rossinis geistliche Werke dieser Seite, die nicht wahrhaben wollte, daß es auch eine andere Art Kirchenmusik geben konnte, verwurzelt in anderer Tradition, deswegen aber nicht weniger ernsthaft als Musik zum Lobe Gottes gedacht. Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch nur immer semi seria, sagte Rossini im Zusammenhang mit seiner Petite Messe solennelle einst zu Hanslick, wohl wissend, daß für ihn zwischen heiligster Musik und semi seria kein Widerspruch bestand und daß an seiner Ernsthaftigkeit nicht zu zweifeln war. August Wilhelm Ambros war der erste, der dies auch der deutschen Seite klarzumachen versuchte: Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigem Gemüth. Besteht ja doch der Morgengottesdienst der Lerche darin, daß sie, wie der Dichter sagt, an "ihren bunten Liedern aufsteigt" - zum Himmel!

Seine Messe hat Rossini wie alle in seinen letzten Jahren entstandenen Kompositionen gehütet und einer Veröffentlichung bewußt entzogen. Erst nach seinem Tode

verweist Rossini hier in der für ihn bezeichnenden ironisch-spöttischen Art auf den Symbolgehalt der für die Aufführung der Messe benötigten Sängeranzahl:

"12 Sänger von drei Geschlechtern - Männer, Frauen und Kastraten werden genug sein für ihre Aufführung, d.h. acht für den Chor, vier für die Soli, insgesamt also 12 Cherubine.

Lieber, Gott, verzeih mir die folgende Gedankenverbindung: 12 an der Zahl sind auch die Apostel in der berühmten Freßszene [coup de mâchoire] gemalt im Fresco von Leonardo, welches man Das letzte Abendmahl nennt; wer würde es glauben! Es gibt unter Deinen Jüngern solche, die falsche Töne anschlagen!! Lieber Gott beruhige Dich, ich behaupte, daß kein Judas bei meinem Mahle sein wird, und daß die Meinen richtig und mit Liebe Dein Lob singen werden..."

Trotz des "Gelegenheitscharakters" aber war die Petite Messe solennelle ein höchst persönliches, von Rossini in erster Linie für sich selbst komponiertes Werk: composée pour ma villegiature de Passy, lautete der Eintrag auf dem zweiten Titelblatt und neben die Schlußtakte des Agnus Dei schrieb Rossini in sein Manuskript die Worte:

"Lieber Gott - voilà, nun ist diese arme kleine Messe beendet. Ist es wirklich heilige Musik [musique sacrée], die ich gemacht habe oder ist es vermaledeite Musik [sacrée musique]? Ich wurde für die Opera buffa geboren, das weißt Du wohl! Wenig Wissen, ein bißchen Herz, das ist alles. Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies."

Krankheitsjahren wieder verstärkt zu komponieren. Er schrieb eine Vielzahl kleiner, von ihm ironisch als "Sünden des Alters" (Péchés de vieillesse) benannte Stücke, komponierte als Auftragswerk die Hymne Napoléon und schuf als die leider letzte Todsünde seines Alters die Petite Messe solennelle.

Sie war nach außen hin in gewisser Weise ein Gelegenheitswerk, geschrieben für die Einweihung der Privatkapelle des mit Rossini befreundeten Pariser Adeligen Graf Michel-Frédéric Pillet-Will. Dessen Frau, der Comtesse Louise Pillet-Will, wurde die Petite Messe solennelle denn auch gewidmet und in dessen Pariser Haus in der Rue Moncey fand am 14. März 1864 in privatem Rahmen und nur vor geladenen Gästen die erfolgreiche Uraufführung der Messe statt. Vielleicht waren es diese räumlichen Verhältnisse, die Rossini zu der auf den ersten Blick etwas ungewöhnlichen, in der französischen Meßtradition aber durchaus beliebten Begleitung mit Klavier und Harmonium bewegten. Der Eintrag auf dem ersten Titelblatt des autographen Manuskriptes, Petite Messe Solennelle a quatre Parties avec accompagnement de Piano et Harmonium, legt es dabei nahe, daß die instrumentale Begleitung der Messe zunächst nur für ein Piano und Harmonium gedacht war. Erst auf dem nachfolgenden zweiten Titelblatt fordert der Komponist ausdrücklich als begleitendes Instrumentarium 2 Pianos et Harmonium (Diesen Umstand machen sich heutige Aufführungen oft zu Nutzen, indem sie auf das zweite Klavier, das ohnehin an vielen Stellen pausiert und meist den Part des ersten verdoppelt, verzichten). Gleichzeitig

Messa per Rossini wurde 1869 fertiggestellt, eine Aufführung kam jedoch wegen widriger Umstände nicht zustande. Die Gemeinschaftskomposition wurde erstmals 1988 postum aufgeführt. Verdi übernahm seinen eigenen Beitrag, das abschließende *Libera me*, als Keimzelle für die Komposition seines eigenen Requiems.

Kirchenmusik

Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche, meine heiligste Musik ist doch nur immer semi seria [= teils heitere, teils ernste Opernmusik], sagte Rossini im Zusammenhang mit seiner Petite Messe solennelle.

Die Petite Messe solennelle, neben dem Stabat Mater die zweite große kirchenmusikalische Schöpfung Gioacchino Rossinis, entstand im Jahre 1863 in Passy, einem damaligen Vorort von Paris. In dieser von jeher bevorzugten Pariser Sommerfrische berühmter Gelehrter und Künstler hatte der noch immer hoch angesehene Komponist, der 1855 nach fast zwanzigjährigem Italienaufenthalt wieder in die französische Metropole zurückgekehrt war, eine Villa erworben, die rasch zu einem begehrten gesellschaftlichen und künstlerischen Treffpunkt wurde. Hier empfing Rossini Persönlichkeiten des internationalen Musiklebens, darunter Richard Wagner, Max Maria von Weber, Ignaz Moscheles und Eduard Hanslick, die die objektiven Ansichten über die Musik der Gegenwart und die noch immer aktuellen Gedanken des inzwischen 70-jährigen berühmten italienischen Komponisten zu schätzen wußten. In Passy begann Rossini, der mit dem Wilhelm Tell - 37-jährig! - sein Opernschaffen für beendet erklärt und in der Folgezeit nur noch wenige Werke veröffentlicht hatte, nach langen

gelang Rossini jedoch, gerichtlich eine lebenslange Rente durchzusetzen.

Von 1836 bis 1848 wirkte Rossini in Bologna als Direktor des Musiklyzeums. Er war auch weiterhin als Komponist tätig, widmete sich aber mehr der geistlichen und der Kammermusik. In dieser Zeit (1846) heiratete er auch seine zweite Frau, die Französin Olympe Pélissier; diese Ehe hielt bis zu seinem Tod. Wegen politischer Unruhen in Bologna floh Rossini 1848 nach Florenz. 1855 zog er erneut nach Passy (Paris) und lebte dort für den Rest seines Lebens.

Zu den bekannten Werken nach seiner Zeit als Opernkomponist zählen *Stabat mater* und *Petite Messe Solennelle*, die trotz ihres Namens (*kleine Messe*) ein immerhin 90-minütiges Werk ist. Rossinis Kompositionen sind bekannt für ihren Witz, und auch die Titel einiger seiner *Péchés de vieillesse* (Alterssünden), eine Sammlung kleinerer Kompositionen, zeugen vom Humor Rossinis, unter anderem *Gefolterter Walzer*, *asthmatische Etüde*, *chromatischer Drehteller* oder *Fehlgeburt einer Polka-Mazurka*.

Rossini litt insbesondere in seiner zweiten Lebenshälfte an Depression, die möglicherweise die Folge einer Gonorrhoe sind, die er sich schon in jungen Jahren zuzog. Er starb an den Folgen einer Darmoperation.

Unter dem Eindruck von Rossinis Tod lud Giuseppe Verdi die zwölf bedeutendsten Komponisten Italiens seiner Zeit ein, sich an der Gemeinschaftskomposition einer Totenmesse für Rossini zu beteiligen, die am ersten Todestag aufgeführt werden sollte. Die

In den folgenden Jahren schrieb Rossini mehrere Opern, die jedoch nicht sonderlich bekannt wurden. Erst mit *Tankred* komponierte er 1813 seine erste wirklich erfolgreiche Oper. Nach einigen weiteren Opernkompositionen, darunter *Die Italienerin in Algier*, für verschiedene Opernhäuser in Italien wurde er 1815 Leiter der beiden Opernhäuser in Neapel. Er war dabei zwar vertraglich verpflichtet, für jedes der beiden Häuser eine Oper pro Jahr zu schreiben, konnte daneben aber auch für andere Städte tätig sein.

Nicht alle seine Opern wurden gleich von Anfang gefeiert: Die Uraufführungen von *Il Barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* in Rom waren kein großer Erfolg, erst durch spätere Aufführungen wurden die Werke beliebt. In Neapel lernte Rossini Isabella Colbran, eine Opernsängerin, kennen, mit der er von 1823 bis zur Scheidung 1836 verheiratet war. Nach einem fünfmonatigen Aufenthalt in London, wo er am King's Theatre tätig war und mit 7000 Pfund großzügig entlohnt worden war, nahm er 1824 den Posten des Leiters der italienischen Oper in Paris an. Zwei Jahre später wurde er königlicher Hofkomponist und Generalinspekteur des Gesangs in Frankreich.

1829 schrieb Rossini mit *Wilhelm Tell* die letzte Oper seines Lebens. Insgesamt hatte er in zwei Jahrzehnten 39 Opern verfasst. In dieser Zeit hatte er sich seinen Ruf als Meister der Opera buffa, der komischen Oper, erworben, obwohl er auch ernste Opern komponiert hatte. Das Jahr 1830 brachte für Rossini den Verlust seiner Ämter, da der französische König im Verlauf der Julirevolution abdanken musste. Es

Gioacchino Antonio Rossini

(* 29. Februar 1792 in Pesaro; † 13. November 1868 in Passy- heute: Stadtteil von Paris) war ein italienischer Komponist. Er gilt als einer der bedeutendsten Opernkomponisten des Belcanto. Seine Opern *Der Barbier von Sevilla* und *La Cenerentola (Aschenputtel)* gehören zum weltweiten Standardrepertoire der Opernhäuser

Leben

Eigentlich wurde der Sohn eines Hornisten und einer Sängerin noch am Tag seiner Geburt in Pesaro auf den Namen *Giovacchino* getauft, doch bekannt wurde sein Name ohne 'v', und Rossini selbst schrieb ihn fast durchwegs als *Gioachino*, weshalb auch diese ungewöhnliche Namensform heute allgemein von der Musikwissenschaft verwendet wird. Als Kind lernte er, Violine und Cembalo zu spielen, außerdem hatte er eine gute Gesangsstimme. Seine Mutter lehnte jedoch energisch den Vorschlag ihres Bruders ab, seine Sopranstimme als Sängerkastrat zu bewahren - wofür ihr Rossini später verständlicherweise dankbar war. Im Alter von 14 Jahren wechselte er aufs Konservatorium in Bologna und erhielt dort Unterricht in Komposition sowie Violoncello, Horn, Klavier und Gesang. Vier Jahre später machte er seinen Abschluss und hatte zu diesem Zeitpunkt bereits seine erste Oper sowie einige weitere Stücke komponiert.



Gioacchino Rossini
mit seinem Petite Messe Solennelle

Dr. Hanan El Guindi (*)



Inhalt

1. Gioacchino Rossini
2. Petite Messe Solennel
3. Analyse des Werkes
4. Werke
5. Literaturhinweise

(*) Kunstakademie Kairo. Hochschule Für Arabische Musik Abteilung Gesang

Stevens, Wallace, 1963, *Dry leef, In: Anthology of Modern poetry*. ed. John Wain. London: English Language Book. Society. 39-40.

Selden, R. 1985. *Contemporary literary theory. Sussex*: Harvester Press.

Srivastava, R.N. 1980. *A lingua-aesthetic approach to art symbol. In: Papers in Linguistic Analysis*. Delhi University Linguistic Association. 57-70.

Sziklay, L. 1979. *The Prague School. In: Literature and its interpretation*, ed. By: L Nyiro. The Hague: Mouton 71-111.

Todorov, T. 1983. *Symbolism and interpretation*. London: Routledge and Kegan Paul.

Vajde, Gy. M. 1979. *Phenomenology and literary criticism. n: Literature and its interpretation*, ed. L. Nyiro. 163-230.

ed. By S. Chatman and S.R. Levin Boston: Houghton Mifflin and Co. 296-322.

Langer, S. 1957. *Problems of art.* London: Routledge and Kegan Paul.

Pomorska, K. 1968. *Russian formalist theory and its poetic ambience.* The Hague: Mouton.

Ray, W. 1984. *Literary meaning.* Oxford: Basil Blackwell.

Ricoeur, P. 1978. *Rule of metaphor.* London: Routledge and Kegan Paul.

Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of Poetry.* London: Methuen.

Robey, D. 1982. *Modern linguistics and the languge of literature. In: Modern Literary Theory.* ed. By Ann Jefferson and David Robey. London: Batsford Academic and Education 38-64.

Scholes, R. 1982. *Semiotics and interpretation.* Yale University Press.

Searle, J.R. 1971. *What is a speech act? In: Readingsin the philosophy of language,* ed. By: J.F. Rossenberg and C. Travis. New Jersey: Prentice-Hall. 614-928.

Searle, J.R. 1983, *Internationality.* Cambridge University Press.

References

Austin, J.L, 1962. *How to do things with words*. London: Oxford University Press.

Culler, J. 1977. *Structuralist poetics*. London: Routledge and Kegan Paul.

Eagleton, T. 1983. *Literary theory*. Oxford: Basil Blackwell.

Fokkema, D.W. and Kunne-Ibsch, E. 1978, *Theories of literature in the twentieth century*. London: C. Hurst and Co.

Grice, H.P. 1975. *Logic and conversation. In: Syntax and Semantics (3),* ed. By: P.

Cole and J.J. Morgan. New York: Academic Press. 41-58,

Hirsch, E.D. 1967. *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press.

Holub, R.C. 1984. *Reception theory*. London: Methuen.

Iser, W. 1980. *The indeterminacy of the text In: Comparative Criticism (2),* ed. by: E.

Shaffer. Cambridge Univ. Press. 27-48.

Jakobson, R. 1967. *Linguistics and poetics. In: Essays on the Language of literature,*

At L_1, we find syntactic parallelism, N+ *had to be* +V *-ing* marks both the lines. Also we have the participle 'rolling' repeated twice in the second line. At L_2, the syntactic parallelism sets up a metaphoric relationship between 'the marching soldiers' and 'rolling drums'. The referential meaning is clear: the soldiers had to keep marching as the drums kept beating. But if the inanimate drums must beat to the will of the drummers, what is the compulsion behind the ceaseless marching of soldiers? And, literally, the soldiers cannot be marching ceaselessly.

At the L_{3a} level, the lines become interpretable in terms of the 'war code' Soldiers are helpless slaves of war machine that controls them. Marching now comes to signify, metonymically, fighting. But there is a tragic irony in that the soldiers and the drums are themselves part of the war machine. The drums must beat endlessly and announce the commands of their warlords, and the soldiers must obey these commands and fight, kill and be killed.

At the L_{3a} level (the Aesthetic Symbol level) the reader's intertextual knowledge can make him evaluate the poem in the background of war poetry in general, of Owen, Yeats, Auden etc. In a historical perspective, he can look at the soldier as the symbol of the eternally suffering soldier who has been fighting and dying in all times and places and under all political dispensations.

The aesthetic value of a poem will thus be determined by an active reader-text interaction. It will be a product of what Iser calls a game of imagination' between the reader and the author (Iser 1974:125).

referential meaning but it also brings out logical inconsistencies and contracictions etc. in terms of communicative intent and tereby reveals discrete sings-the symbols in art.

L_3 is the level of concretization of the Art Symbol. The reader has to identify the relevant textual code within which he can grasp the significance of the symbols in art, fill in the 'blanks' and thus create a common matrix of signification. The literary work as a semiotic text has an internal co-herence with its own logic which rationalizes deviations and contradictions or what Riffaterre call *ungrammaticalities* (1978:2). It creates a fictive world whose basic characteristic is a single thematic structure.

The actualization of the Aesthetic Symbol (at L_{3a} level) is an evaluative rather than an interpretive task. The reader analyzes and evaluates the artifact in terms of his own literary competence and his situation. Such factors make aesthetic significance variable and indeterminate, that is, the literary text remains open-ended. To illustrate with a short example:

(3) No doubt, the soldiers had to be marching

And the drums had to be rolling, rolling.

Dry Loaf (St. 5, lines 4-5): Wallace Stevens (1963:6)

Scholes (1982). Scholes argues that a text has three interpretive components, discursive syntax, semantic pattern and correlation of these components that is necessary for interpretation. The identification virtually means the reader's recognition and application of three kinds of codes to the analysis of the text, viz.., the linguistic, propositional and socio-cultural codes working on the syntactic, semantic and pragmatic components respectively of a text.

The Aesthetic Symbol

The ultimate aim of all interpretation is to grasp the aesthetic potential of a literary artifact. According to langer (1957:133), a work of art is an Art Symbol, an expressive form whose constitutive units are symbols in art (metaphors and images etc.). It does not point to any meaning beyond itself: the symbols in art are discursive and conceptual in nature whereas the Art Symbol is a single organic composition.

Srivastava (1980) elaborates the model by focusing on the verbal character of the Art Symbol (which Langer ignores) and posits a hierarchical set of three interlocking levels of organization. As the model has been discussed in his paper, we shall be concerned here with the application of semiotic and phenomenological principles outlined above to its analysis.

At level L_3, the formal level, the linguistic code identifites the sentence symbols whose significance is realized in the application of the propositional code at the L_2, level. The propositional code not only reveals the

component which must invariably be the input to any concretization process in case of verbal art.

The Semiotic Approach

The semiotic analysis is concerned with text-reader dialectics and rejects authorial hermeneutics. It seeks to study the process of signification in litcrature in terms of the rules and conventions of a cultural group.

Riffaterre (1978) calls interpretation a co-creative activity of the author and the reader. The author is not the flesh and blood *poet-I* but the *poem-I*, the author manifested in the poem. He suggests that the interpretation of a poetic text requires two readings-the heuristic and the retroactive (ibid:4ff).The heuristic reading is the first stage of decoding the text and revealing deviations, gaps and compressions. The heuristic reading gives a mimetic text (i.e., referential meaning) and requires the reader to exercise both linguistic and literary competence.

The retroactive reading-the second stage of interpretation-serves to modify the reader's understanding by filling in gaps and making deviations (such as figures of speech) meaningful. By focusing the message itself, the retroactive reading generates a self-signifying semiotic text.

This self-signifying text of Riffaterre, however, is inadequate; by ignoring the pragmatic dimension of comprehension it fails to provide for the variability of interpretation in time and space. A more comprehensive interpretive strategy is possible on the lines suggested by

The reception theories advanced by German phenomenologists Jauss and Iser also keep the reader at the centre of interpretation but in different ways.

Jauss uses the Formalist concept of defamiliarization to assess the aesthetic value of a work but this is now governed by the reader's horizon of expectations' which is a system of references or a mind set that a hypothetical individual might bring to any text" (Holub 1984:59). This "horizon of expectations". induces "a dialogue between the past and the present.' The horizon of expectations is thus a kind of cultural norm analogous to the sociocultural codes of Semiotics which seek to make literature meaningful and relevant for a given generation of readers.

Iser integrates the concretization process of Ingarden and the horizon of expectations of Jauss. But in contrast to Ingarden's strategy of making the text determinate from within, Iser's reader is required to "add" to the text in order to concretize it. Iser suggests that there is a "space" (or blanks between two textual segments which has to be connected through-'ideation' (image making) of objects. But subjectivity is ruled out because "the blanks themselves... provide the conditions under which that which is absent is ideated" (Iser 1980:27). At the same time "the structure of the text frequently induces the reader to read the text against the internalized norms of the society to which he belongs (ibid:39).

While Iser's model seeks to interpret a text in terms of text reader interaction and makes ideation the medium of aesthetic reception of an art object, it misses the linguistic

The Phenomenological Model

In phenomenology, the concept of the 'shared *intentional* object' gives rise to two identities, the author's meaning (discussed above) and the reader's meaning (Ray 1984:9). It is the latter that is of interest to us here.

An important reader-oriented phenomenologic analysis is provided by Ingarden. The reader is given the task of concerting the text. Ingarden envisages a schematic representation of a literary work in terms of four layers; (a) word-sounds (b) meaning units (c) represented objects and (d) their schematic aspects (Holub 1984:24 ff). The reader has to complete the schematic structure by filling in the gaps resulting from the 'spots of indeterminacy' in terms of the knowledge of his previous experience and thus concretize the work. In,

(2) No nightingale did ever chant,

More welcome notes to weary bands

there are "aspects" of the represented objects 'nightingale', 'notes' and 'bands' which are *indeterminate* and which the reader must visualize himself-the physical characteristics of the bird and the travelers, the quality of song, and above all their situation in time and space. With such 'gaps' in the text filled in, we have now a fictional object-an act of reader's intentions. But as Ray has pointed out, Ingarden never comes to grips with the problem as to "how the organic whole of the concretization is formed out of a series of discrete objects" (1984:33).

alone but invite attention to the messag by forming patterns of similarity, opposition, parallelism, etc. through sound, meaning, rhythm, etc.

But there are problems. An ordinary reader may not recognize many of such equivalences in a text (Riffaterre refrred to in Robey 1982:58). Moreover, Jakobson's scheme provides no way of deciding which of the numerous equivalences are significant in a given text (cf. Culler 1977:62). In fact, it deals only with the first of the three components of a text-a discursive syntax, a semantic pattern and a pragmatic situation (cf. Scholes 1982:49 ff)- which need to be analysed in its interpretation.

All this means that reader's reactions and his situation have to be taken into account in deciding the scale of significance of equivalences and overtly semanticizing grammatical categories. A semiotic framework that places the reader at the centre, thus, becomes essential.

(C) *Reader- Text*

The text-reader dynamics has the advantage of being able to put into focus the three basic characteristics of literary artifact-opacity, discontinuity, and fictivity-and also account for its open-endedness, that is the variability of meaning.

There are two different models of reader-oriented interpretive strategies, the phenomenological and the semiotic. Let us consider both briefly.

dispositions (cf. Sziklay 1979:85). The interpretation of a work of art will chage according as the cultural and social background against which the artifact is perceived changes' (Fokkema and Kunne-Ibsch 1978:31).

But neither Formalism nor Czech structuralism can-if innovation and its perception by the reader is the distinguishing mark of literariness-account for the permanence of an aesthetic object. Must all *avant garde* literature 'be then considered superior to classical literature? Evidently, defamiliarization is only one aspect of literariness.

It is Jakobson who revolutionized the language oriented study of literature with his theory of poetic function which he examines in purely linguistic terms unaffected by historical social, and other extra-linguistic factors.

He is concerned with the question 'What makes a message a work of art? He answers it in terms of his Principle of Equivalence (1967:303 ff). Verbal behaviour is characterized by two modes of arrangement: selection and combination. Selection of word, guided by the topic of the message, is made from among equivalent terms. (e.g., child from among kid, tot, child etc.) which then are combined to form a meaningful sequence. But, if in an ordinary message equivalence works on the axis of selection alone in a literary artifact 'the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection to the axis of combination' (ibid). Poetic devices (e.g., alliteration, chiasmus, syntactic, and semantic parallelism) thus come into being. Words do not serve a communicative function

and cannot explain how a literary artifact becomes an Art Symbol and Aesthetic Symbol.

B. *Language – Text.*

Language oriented theories try to develop an objective methodology of analysis and interpretation by focussing on the structure of the text which is now conceived to be an autonomous entity independent of an author's intentions.

Thus the Russian Formalists located the literariness of a text in its capacity for 'defamiliarization' i.e. de-automatizing our habitual perception of things and changing our response to the world' (Selden 1985:10). Defamiliarization involves the use of literary devices on all levels of the structure of a text-sound texture, syntax and rhythm, semantics. A useful concept, though defamiliarization is conceived to be only a matter of form, an immanent principle of art that has no place for meaning except as part of the available material for from; literature is seen as the sum total of the stylistic devices used in it' (Shklovsky quoted in Selden 1985:8).

Mukarovsky (a representative of Prague School) places the Formalist principles in a semiotic framework. As he sees it, the text is an autonomous sign and literary meaning as a 'semantic composition' is related to the 'real' world, 'not as the reflection of external factors... (but) by virtue of the Formalist principle of defamiliarization' (Robey 1982:46). Mukarovsky rejects the immanency principle of art and locates meaning in a reader's aesthetie

With both Husserl and Hirsch meaning pre-dates language and is the author's prerogative; they ignore the fact that language as a means of communication is essentially a social matter, not something merely private.

Intentionality is the basis of various pragmatic theories of meaning, too: speaker's meaning is the real meaning of an utterance (Austin 1967, Searle 1971, 1983; Grice 1975).

The concept of indirect speech acts (Searle 1971 and the Cooperative Principle of Grice (1975) governing conversational implicature, make a contextualist approach to indirect meaning. One can thus explain how a speaker may make a request by uttering a question ('Will you please pass the salt?) or imply what he does not say:

(1) A. How was the party?

B. The food was not bad.

It should be possible to understand what B means here in terms of Grice's maxims of conversational implicature. B is making an understatement of his dissatisfaction with the party by infringing a maxim of Quantity: 'Make your contribution as informative, as is required'.

The pragmatic theories, however, have certain limitations in relation to literary meaning. They do not discriminate between the literary and nonliterary meaning

THE APPROACH TO LITERARY MEANING

There are three dimensions to a *text*: *author, language, reader*. Literary meaning can be studied in terms of the text's relationship with any of these three dimensions.

A. Author-Text

The author-oriented criticism is essentially extrinsic and studies meaning through the background material on him, his life and his times. In effect, it aims to discover pre-existing meaning.

Husserl's phenomenological approach, however, concentrates on meaning as author's intentional act disregarding the *external factors* defining his milieu. Phenomenology explores a world of pure possibilities (examining for example, not the song but it's song-likeness' (Vajda 1979:168 ff). It tries to grasp 'the way the writer live his world' (Eagleton 1983:58) by analysing 'the deep structures' of the mind revealed in the themes and patterns of imagery in the text.

In Husserl, the reader is a passive receiver of meaning. In contrast, Hirsch (1967), makes meaning inter-subjective; there is an immutable 'meaning constituted by the author's intentional act and a variable significance constituted by its different readings. However, even this significance is a 'token, an instantiation of the 'type' (the author's meaning) (cf. Hirsch 1984:210). But this makes the distinction between significance and meaning superfluous (Ray 1984:92).

Another aspect of the formal distinction between the two kinds of meaning is the element of discontinuity in the literary discourse. There are 'gaps', or 'blanks' in a text which the reader has to fill, in order to retrieve its internal coherence (Iser 1987). We shall discuss this aspect in detail later. It needs only to be noted here that these 'gaps' can be both lexical (as in To be or not to be, That is the question' where the object to the infinitive 'to be' is missing), and propositional (as in Eliot's *Prufrock*: 'I grow old... I grow old/I shall wear the bottom of my trousers rolled' where the connection between the two statements is not explicitly stated.) (Todorov 1983:31ff).

At the functional level, literary discourse is uniquely characterized by *fictivity*. As Jakobson (1967) has observed, referential function, which defines the relationship between the message and the object it refers to, predominantly characterizes all ordinary discourse. In contrast, literary discourse is characterized by the *poetic* (or aesthetic) function; it defines the relationship between the message and itself. A poetic (or literary) text is not, however entirely nonreferential. It creates, as Ricoeur (1987:145) suggests, a second order of reference. In the opinion of Scholes, a fictive world is created by the semiotic generation of an absent context or the distortion of a present one (1982:26) (cf. also Pomoraka 1968:21).

It is these three seminal aspects of literary meaning-opaqueness, discontinuity, and fictivity-that we shall concentrate upon in our discussion of literary meaning below.

Introduction:

How is literary meaning different from non-literary meaning? The question is significant, for all typical elements of literary language are to be found in non-literary discourse including even metrical patterns and rhymes that are exploited by advertisement jingles.

Meaning is broadly classified into two types; the direct meaning, which is the literal/linguistic meaning of a statement, and indirect meaning which is the non-literal meaning of a statement is purely context bound; the sentence "does not mean what it says" (Todorov 1983:11). On the level of signification, direct meaning is denotative, indirect meaning is connotative.

The indirect meaning is the implied (i.e., suggested) meaning which may exist in place of its linguistic meaning (as in figurative usage) or in addition to it (e.g., in It's already past midnight' the speaker might be gently hinting to his guest to leave now). Indirect meaning at the statement level, however, is to be found in both literary and nonliterary domains (Consider the prolific use of figures of speech in ordinary discourse). It is at the discourse level that indirect meaning, or what Todorov calls verbal symbolism (ibid.) characterizes literary meaning uniquely. Non-literary discourse is 'transparent', that is, its linguistic meaning is its real meaning, while literary discourse is *opaque*, that is, it seeks to convey what its linguistic meaning does not communicate.



المعنى الأدبي : منهج لغوي

د. خضر توفيق خضر (*)

تلخيص :

ينقسم النقاش في هذا البحث إلى قسمين: الأول يتناول ثلاث أشياء: الغموض، الاستمرارية، والخيال، والتي يتسم بها المعنى الأدبي ويتميز من خلالها عن المعنى اللا أدبي. ويعالج القسم الثاني المناهج المختلفة للمعني الأدبي (تم استثناء الكلاسيكية التقليدية من هذا النقاش). إنّ النظريات الظاهرانية والتداولية التي تعتمد على الكاتب / المؤلف، لا تستطيع تبرير إختلاف المعني في الأدب. بينما النظريات القائمة على اللغة (كالتشكيلية والبنيوية) إتخذت من الإبتكار المنظم مبدأها الرئيس ولكنها تخفق في كشف بُعده الدلالي، ونظريات كهذه غير كافية. وبذلك فإن المراد، هو استعراض المبادئ الأساسية للنظريات المعتمدة على اللغة والقارئ (كالظاهراتية والسيميائية) والتي يمكن دمجها ضمن نموذج مختلط لتحقيق الرمز الجمالي.

(*) أستاذ مشارك بكلية الآداب – الجامعة الإسلامية – غزة – فلسطين



LITERARY MEANING: A LINGUISTIC APPROACH

Dr. Khader Tawfik Khader (*)

ABSTRACT

The discussion is divided into two sections. The first section argues that three things – opaqueness, discontinuity, fictivity – together characterize literary meaning and distinguish it from nonliterary meaning. The second section takes up the different approaches to literary meaning (the classical mimetic theories have been excluded from the discussion here). The author-oriented phenomenological and pragmatic theories, it is argued, cannot account for variability of meaning in literature. The language – oriented theories (formalist and structuralist) make formal innovation their basic tenet but fail to explore its semantic dimension and as such remain inadequate. It is then sought to be shown that the basic principles of language-oriented and reader-oriented (phenomenological and semiotic) theories can be integrated into a composite model for the realization of the aesthetic symbol.

(*) Islamic University of Gaza, Palestine

الروح الشعرية للأمثال الشعبية
(دراسة في بعض الأمثال الإنجليزية)

د. حاتم سلامة صالح (*)

ملخص :

تعتبر الأمثال مرايا تعكس عادات و تقاليد و ثقافات الشعوب المختلفة ؛ فهى تعبر عن العديد من الموضوعات والقضايا في عبارات مختصرة ، غير أنها تحمل في طياتها خبرات إنسانية متراكمة عبر السنين.

وتتسم بعض الأمثال الإنجليزية بتشابهها مع أبيات الشعر الإنجليزي من حيث الشكل والمضمون ، فمن الأمثال الإنجليزية ما يعتمد على الموسيقى والتي تحققها القافية وتجانس الأصوات من سواكن ومتحركات بأشكال مختلفة تعمل بمفردها أو متضافرة مع بعضها البعض ، و هناك أيضاً ما يتصف بحسن التقسيم بتكرار نفس التراكيب مما يضفي على المثل نوعاً من التوازن اللغوي ، و منها ما يعتمد على الصورة الخيالية من كناية وتشبيه ومجاز وتشخيص وغير ذلك من وسائل رسم الصورة الخيالية.

وهذه الوسائل الشعرية تعمل إما منفردة و إما مجتمعة ؛ لبناء المثل و صبغه بالصبغة الشعرية المميزة له. و الهدف من هذا البحث هو تناول بعض الأمثال الإنجليزية بالدراسة والتحليل ؛ لإبراز هذه الوسائل الشعرية التي يجد المثل طريقه إلى التراث الإنجليزى بواسطتها ، وكيف أن المثل يزداد جاذبية و رنيناً كلما خرج المثل من عباءة الشعر.

(*) مدرس الأدب الإنجليزي – كلية التربية – العريش

Yeats, W.B .*W.B. Yeats: The Poems*. Ed. Richard J. Finneran. 2nd ed. London: Macmillan Academic and Professional Ltd., 1991.

Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.

Leech, G. N. ***A Linguistic Guide to English Poetry.*** **London: Longman, 1969.**

Lewis, C. Day. ***The Poetic Image.*** **London: Jonathan Cape, 1947.**

Mieder, Wolfgang. *Proverbs Are Never Out of Season: Popular Wisdom in the Modern Age.* New York: Oxford UP, 1993.

Nashe, Thomas. "In Time of Pestilenc." *The Oxford Book of English Verse,* 1250- 1918. Ed. Arthur Quiller-Couch. London: Granada Publishing Ltd., 1980.

Shakespeare, William. *Macbeth.* Ed. R. B. Kennedy. London: Collins Publishers, 1973.

Taylor, Archer. *The Proverb.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1931.

Wilson, F. P. ***The Oxford Dictionary of English Proverbs.*** **3rd ed. Oxford: The Clarendon Press, 1970.**

WORKS CITED

Brunvand, Jan Harold. *The Study of American Folklore: An Introduction.* 3rd Ed. New York: Norton, 1986.

Chapin, Elsa and Russell Thomas. *A New Approach to Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1929.

Goode, John. *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1988.

Grzybek, Peter. "Proverb." *Simple Forms: An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Ed. Walter Koch. Bochum: Brockmeyer, 1994. 227-41.

Habenicht, Rudolph E. *A Dialogue of Proverbs*. Ed. John Heywood. Berkeley, CA. : University of California Press, 1963.

Hardy, Thomas. "Men who March Away." *The Complete Poems of Thomas Hardy*. Ed. James Gibson. New York: Macmillan Publishing Company, 1976.

Honeck,Richard P. *A Proverb in Mind: The Cognitive Science of Proverbial Wit and Wisdom* .

Given that proverbs are short sayings, words are carefully chosen to undertake this task. These words are usually simple, fitting the understanding of most people. They are also varied to suit the various ideas proverbs handle. Thus, we come across parts of the body, birds, animals, insects, inanimate objects, and other familiar things. Of these: "heart", "hand", "lion", "stag", "worm", "gold", and "swords". Finally, the realm of proverbs is so wide, constituting a large body of work in which various elements participate in its production: the more poetry the proverb acquires, the more appealing and memorable it becomes.

avoid so many harsh situations. Despite this didactic function, they serve as justifications for personal concepts and attitudes. In addition, they are sometimes used as a means of persuasion when the addressees seem to believe in what comes under such wise sayings.

A number of English proverbs exploit a variety of poetic devices including music, parallelism, and figurative language. Such devices are used both individually and as a company. Proverbs making use of a sole device are less effective than those in which various poetic elements exist. Instances of proverbs employing a sole device are "One lie makes many", "Such bird, such egg", and "Every man is the architect of his own fortune". Proverbs in which different elements overlap are "Beauty fades like a flower", "The face is the index of the mind", "When the cat's away, the mice will play", "Many hands make light work", and "Out of sight, out of mind".

What makes a proverb more vivid and memorable is rhyme. Proverbs that lack rhyme are hard to remember in comparison to those in which rhyme has the upper hand. "Birds of a feather flock together", "East, west, home's best", and "A friend in need is a friend indeed" are good examples of rhyme. This poetic aspect is more potent when accompanied by parallelism. "No mill, no meal", "No pains, no gains", and "So many countries, so many customs" come to prove this claim.

Life is full of troubles, and“ Every heart has its own ache”. A good remedy of such aches is “Time (that) cures all things”. Potent as it may be, this cure is also the cause of other aches. With the passage of “Time”, “Beauty fades like a flower” and becomes of no appeal. This picture troubles man and fills him with misery and despair. Hence, it should be looked at with a considering eye especially by those ladies who are still in their prime.

Money may be the measure of people’s greatness that “Much coin, much care”. It may elevate man’s appearance and not his reality for “An ass is but an ass though laden with gold”. It is a magic language whose words are carefully listened to that “When gold speaks, every tongue is silent”. Thus, “Who receives a gift, sells his liberty”. But he who resists its temptation and gains it by legal means will remain intact, always having a free will to express his true feelings and attitudes. Other proverbs are miscellaneous pieces of advice that cover different aspects of life. Of these: “An army of stags led by a lion would be more formidable than one of lions led by a stag”, “Haste makes waste”, “promise is debt”, “Measure is treasure”, “A good conscience is a soft pillow”, and “Failure teaches success”.

To sum up, proverbs are living records of nations’ customs, traditions, and cultures. They are eloquent forms of expression that can say more in very few words. They summarize the accumulated philosophy of the human race and offer it as valuable pieces of advice. They are guidelines for behaviours, which enables us to

participating in a certain discussion. Added to these features is the correspondence of the final consonant of "heads" and "minds". This prominence of the "Z" sound fits the harsh atmosphere of debate which usually ends in no agreement.

Though these proverbs follow different elements of poetry, there is unity among many of them. They seem to compliment one another in order to draw a more comprehensive picture of life. For instance, the formula of "Easy come, easy go" is explained by "No pains, no gains". Then comes "The early bird (that) catches the worm" to objectify this reality. Unless the "bird" knows well that "No sweet without some sweat" and that "No mill, no meal", it will not get up "early" in the morning to catch "the worm". These proverbial claims are also supported by "Actions speak louder than words", which asserts that to achieve a goal entails efforts and not mere speech.

Unfortunately "Diseases come on horseback and go away on foot". This picture is too much horrifying because "Health is better than wealth". Yet, in some cases "Diseases" can be controlled when diagnosed at an early time for "A stitch in time saves nine". But "No flying from fate" if a man is doomed to suffer the bitterness of "Diseases" as long as he lives. Indeed, no one knows the real worth of "Health" until he is deprived of it.

them. The choice of "hands" in particular is due to the fact that hands are often associated with aid and labour. Such associations are able enough to "make light work" if they come true. This dynamic atmosphere owes a great deal to alliteration and consonance: the former plays on the "m" of "Many" and "make"; the latter on the "k" of "make" and "work". The proverb is not confined to a limited number of "hands" as implied by the determinative adjective "Many". Indeed, the more hands, the lighter work.

"Many kiss the HAND they wish cut off" rests upon synecdoche, alliteration, and assonance. "Hand" is a synecdoche referring to those people who have authority or wealth. The initial "K" of "kiss" and "cut" achieves alliteration whereas the middle "I" of "kiss" and "wish" produces assonance. Moreover, "kiss" and "cut" are verbs of much significance: the former stands for appearance; the latter for reality. Some people resort to duplicity in order to reach a certain end. They pretend deep love though hatred is their true feeling. It is a disease afflicting their hearts and leading them in the end to their perdition.

Synecdoche, parallelism, and consonance give shape to "So many HEADS, so many minds". The proverb uses synecdoche when it refers to people by" heads". There is also parallelism in "So many heads" and "so many minds". This parallel structure equates the number of "heads" with the number of "minds". In other words, the number of opinions is determined by the number of people

Personification, synecdoche, and alliteration are harmoniously used in "Where GOLD speaks every tongue is silent". "Gold" is personified as a master whose words are listened to with utter attention. Every "tongue" is a synecdoche referring to the audience of such a master. The verb "speaks" is contrasted with the adjective "silent" in order to show the powerful effect of "gold" on tongues. In addition, the initial "s" of "speaks" and "silent" produces an alliterative effect. This proverbial philosophy is the slogan raised by some people as a curriculum of life. Such people remain "silent" as long as "gold speaks" and are never satisfied until they are carried to the grave. In brief, "You may speak with your gold and make other tongues dumb".

Synecdoche is accompanied by alliteration in "Every HEART has its own ache". "Heart" creates a synecdoche by standing for man. It is chosen in this context, being the part associated with feelings. Together with "has", it achieves alliteration and affords the proverb a touch of music. Attaching "every" to "heart" asserts that nobody is immune from earthly sorrows and preoccupations. Moreover, human aches are renewed, and never come to an end. Thus, we should try to overcome our present aches and be ready to receive new ones as soon as an old heart's "ache" is over.

Synecdoche, alliteration, and consonance are the dominant features of "Many HANDS make light work". The proverb employs synecdoche when it refers to people by "hands". These "hands" are asked to unite in order to lessen the troubles of any "work" assigned to

"When the CAT's away, the mice will play" is a good example of the accordance among symbol, alliteration, and masculine rhyme. In addition, it is true to experience as we frequently come across such a scene in our daily life. In reality, cats and "mice" are enemies: the former stands for watchfulness; the latter for cowardice. Some people are cowardly, doing their best only when they are watched. But as soon as they are far from eyes, they return to their norm and begin to "play" as "mice" do. This equation stresses the meanness of such people whose existence means the continuity of this chase between cat-like and mice-like men. However, such a chase becomes appealing by the alliterative use of "When" and "will" and the full rhyme of "away" and "play".

Personification and consonance are characteristic of "ACTIONS speak louder than words" . The proverb personifies the two sides of that comparison. "Actions" and "words" are regarded as opponents by the use of "speak" and "louder". They are given tongues to "speak" and show the wide gap between saying and doing. This picture is enhanced by consonance owing to the correspondence of the final "z" of "Actions" and "words". In short, "Actions" are the way to reach the end of things as nothing can be attained by mere "words" and slogans. Those who only talk always remain in a low position. Thomas Hardy emphasizes this concept in his lines: "Victory crowns the just, / And that braggarts must/ Surely bite the dust" (23-25).

Rhyme has its part in making "Measure is treasure" more appealing. The proverb is a metaphor putting "Measure" and "treasure" on one level. The purpose of this equation is to stress the great value of measuring things before taking any decision or action. Its attraction also lies in its feminine rhyme which the two rhyming sides of that comparison achieve. Moreover, the briefness of the proverb has its part in making this philosophy more effective and memorable. These three words are a short message warning us against our rashness that usually brings nothing but remorse and regret. Other proverbs add to this philosophy: "The middle way of measure is ever golden", "Measure twice, cut but once", and "There is a MEASURE in all things".

"An ARMY of stags led by a lion would be more formidable than one of lions led by a stag" is a proverb characterized by its symbolic use of animals. Added to this is the employment of alliteration in "led" and "lion", and consonance in "stags" and "lions", which evokes the harsh atmosphere that suits the world of armies and wars. Significantly, a " lion" is a symbol of courage and strength whereas a " stag" is a symbol of delicacy and vivacity. This symbolic use of animals draws the right image of leader and shows how it affects the performance of his warriors. A lion-like leader will be feared by enemies; a stag-like leader will bring his men to the brink of the abyss. The indefinite article "a" indicates that there should be only one leader to take the final decision and be responsible for its consequences. A main reason is that "There is no good accord where every man would be a lord".

experience. W. B. Yeats knows well that time will put an end to his emotional suffering by curing his beloved lady of her unkindness and pride. He warns her that : Time's bitter flood will rise, / Your beauty perish and be lost / For all eyes but these eyes" (6-8).

The combination of metaphor and consonance is also apparent in "WORDS cut more than swords". The metaphor, here, gives "Words" the quality of cutting. Then, it compares the effect of "Words" with that of "swords" to Conclude that "Words" are sharper than "swords". A main reason is that a spiritual injury may retain a permanent poignancy whereas a physical one may heal within a short time. The proverb is a call to us to think twice before uttering any word to avoid hurting the feelings of others. Indeed, we are masters of our "Words" as long as they are still thoughts, but "Words" become our masters as soon as they are uttered.

"Who receives a GIFT sells his liberty" depends on metaphor, alliteration, and consonance. "sells his liberty" is a metaphor considering "liberty" as an article that can be sold and bought. Gifts are the currency used in this process of selling and buying. To sell your "liberty" is to receive a "gift"; to keep it is to reject such a bargain. There is alliteration in "Who" and "his", and consonance in "receives", "sells", and "his". Together, they produce a sound effect in this picture. In short, the proverb is a warning that we should not yield to the temptation of money in order to retain a free will as long as we live.

which is "golden". The difference between "speech" and "silence" is the difference between "silver" and gold. The alliterative "S" of "speech", "silver", and "silence" suits the sound of clattering metals. In short, we should "Hear much, speak little" so as to gain much experience and avoid making mistakes.

In "The FACE is the index of the mind", there is a combination of metaphor and consonance. The proverb is a metaphor describing the "face" as an "index" and the "mind" as a book. What is included in the chapters of that book has an entry in that "index". Consonance is another feature produced by the correspondence of the final "S" of "face" and "index". The purpose of this consonance is to achieve some sort of music to attract the reader of such an "index". However, it is no easy task to recognize the thoughts of others unless one is experienced enough to interpret facial expressions. John Goode focuses in the eyes of women and shows how a woman's eyes can reflect her true feelings and attitudes: "in the eyes of the woman are found the words which she is presumed not to need to speak" (122).

The final "z" sound of "cures" and "things" accompanies the metaphor of "TIME cures all things". "Time" is viewed as a remedy able enough to cure the different ills of life. This metaphor stresses that "Time", gradually puts an end to our troubles and sufferings. With the passage of "time", what we call our unforgettable pains go into oblivion or become of the least effect on us. Thus, we should resort to this kind of medicine when we fail to overcome any painful

simile reveals an analogy between "beauty" and a "flower" in that each has a short time to stay. This picture is overshadowed by the alliterative use of the "f" of "fades" and "flower", which echoes the sound of things passing by. The proverb may be a message to those beautiful ladies who are proud of their beauty. Like a "flower" their "beauty" will wither and be of no sparkle or charm. Nothing on earth is eternal or can escape the traps of time. Thomas Nashe draws a similar picture in his lines: "Beauty is but a flower / Which wrinkles will devour" (15-16).

The attraction of "No flying from FATE" lies in its use of metaphor and alliteration. The proverb is a metaphor describing man as a bird and" fate" as an arrow or cage. Speedy as it may be, this bird can never escape such an arrow or break free from such a cage. This picture is supported by alliteration through the succession of the "f" sound of "flying", "from", and "fate". It is a fricative that echoes the sound of flying things by the partial obstruction of its outgoing air stream. Thomas Nashe holds a similar philosophy in his line: "Non from his darts can fly" (6). In short, "fate" is inescapable, and no one can precipitate or delay any of its scenes.

Metaphor and alliteration also unite in "SPEECH is silver, but silence is golden". Here are two metaphors comparing" speech" with "silver" and "silence" with gold. These abstract terms are made concrete by equating them with such precious metals. There is another comparison for "speech" which is "silver" is compared with "silence"

"DISEASES come on horseback, but go away on foot" presents another mode of figurative language. "Diseases" are personified as knights coming with their swords to raid on man. They afflict bodies at horse speed as implied by "horseback". As a result of medical treatment, such knights alight and withdraw "on foot". Thus, complete recovery demands much patience and tolerance of its slow pace. It is a reality which our experience proves true. In addition, the proverb indirectly draws our attention to the value of health that may not be realized until "Diseases come on horseback". This meaning is asserted by the other proverb that says: "Mischief comes by the pound and goes away by the ounce".

"FAILURE teaches success" also depends on personification. Despite the wide gap between" failure" and "success", "Failure" is personified as a teacher whose main target is to show the way of "success". "Failure" usually fills people with disappointment and despair. Yet, it has a positive side in that it teaches us a valuable lesson that we should learn from our mistakes. "Success" is achieved by trial and error not by surrendering wholly to our first "failure". These trials and errors enrich our experience and enable us to make great strides in our life. In other words, it is inevitable to make mistakes, but more inevitable is to avoid our previous ones.

Figurative language gains much beauty when accompanied by other poetic devices. "BEAUTY fades like a flower" is a simile enhanced by alliteration. The

The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast. (Shakespeare 2.2.35-40)

Lady Macbeth walks and talks during sleep and remains in this torture until she dies.

"PROMISE is debt" is another example of metaphor. By identifying" promise" with "debt", "promise" is viewed as something concrete that should be paid back. This metaphor urges us to think twice before uttering any word of "promise". A main reason is that a man's word is a real "debt" as long as he is able to bring it true. He who always breaks his promises is a hypocrite making "Great promises and small performances". A man of this kind is trusted by none as "He promises mountains and performs molehills".

What distinguishes "An ASS is but an ass, though laden with gold" is its symbolic use of this animal. "An ass" is a symbol of stupidity and foolishness, qualities that cannot be concealed despite any attempts to change appearance. The proverb revolves around the idea of appearance and reality, which is characteristic only of the human race. Some men appear in golden masks to hide their real character. Yet, their behaviors always reflect their reality, exposing that they are only "laden with gold". Thus, we should not judge others until we identify their true faces. A similar proverb is "The ass loaded with gold still eats thistles".

recurrence in proverbial speech. Hence, they give shape to the theme of a proverb, making it more expressive and vivid. In addition, they afford the proverb its poetic flavour either by themselves or with the help of other poetic devices.

"Every man is the ARCHITECT of his own fortune" is a metaphor describing man as an" architect" and "fortune" as a building. The attitude of the "architect" determines the shape of his building. He who has a certain design in mind will one day bring it true and give shape to his life. But he who has no aspiration or aspires too high will suffer the bad consequences of his wrong attitude. Faustus, for instance, is a scholar who chooses to sell himself to the devils in return for twenty four years, living in voluptuousness. Time passes, and in the end he is caught by Lucifer, the chief devil, to be an eternal inhabitant of hell.

The metaphor of "A good CONSCIENCE is a soft pillow refers to" good conscience" as "a soft pillow". It stresses the strong relationship between peace of mind and sleep. The more conscientious we are, the softer our pillows will be. But he who has a guilty conscience will have a rough "pillow" that will deprive him of calm sleep. Macbeth and Lady Macbeth provide good instances of this claim as a result of their having killed King Duncan. Macbeth says:

> Methought I heard a voice cry 'Sleep no more!
> Macbeth does murder sleep', the innocent sleep,
> Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care,

understood by the use of "so many" once with "countries" and another with "customs". This reality leads us to be careful when dealing with foreigners to avoid any cultural clash. Furthermore, the proverb may be an invitation to us to visit "so many countries" so as to learn "so many customs" and enrich our experience.

Parallelism and pararhyme are also apparent in " No MILL, no meal". This proverb is similar in structure and meaning to "No pains, no gains". Significantly, "No mill" and "no meal" are parallel in structure, which gives the proverb its regular cadence. They are also parallel in meaning in that the more one runs his "mill", the more meals he will get. The correspondence of the initial and final consonants of "mill" and "meal" achieves that form of music known as pararhyme. The proverb carries a message to us that we should do our best so as to lead a prosperous life and that laziness brings nothing but poverty and hunger.

A number of English proverbs draw on figurative language in their portrayal of human experience. Figurative language is an essential of poetry, enriching poems with images that "are like a series of mirrors set at different angles so that, as the theme moves on, it is reflected in a number of different aspects. But they are magic mirrors: they do not merely reflect the theme, they give it life and form; it is in their power to make a spirit visible" (Lewis 80). Simile, metaphor, symbol, personification, and synecdoche are figures of much

Parallelism and assonance have their part in depicting "Out of SIGHT, out of mind". This parallel structure of "Out of sight" and "out of mind" stresses the parallel relationship between "sight" and "mind". Sight is a means of sensory perception, carrying an image to the mind. Unless the image is present, nothing will be carried to the mind, and the image itself will go into oblivion. This philosophy is introduced with the accompaniment of assonance ranging from the repetition of the "I" sound of "sight" and "mind". Indeed: "Long absent, soon forgotten".

What characterizes "No PAINS, no gains" Is the harmony of both parallelism and masculine rhyme. The proverb parallels "No pains" with "no gains". The two nouns, here, are monosyllabic and are preceded by "no". They follow a logical sequence indicating that "pains" are the price that should be paid in order to gain something. In addition, "pains" and "gains" correspond in sound, achieving rhyme, which attracts the hearer and fills him with pleasure when he utters these words. Indeed, "Nothing to be got without pains" and "A horse that will not carry a saddle must have no oats".

In addition to parallelism, pararhyme is a characteristic of "So many COUNTRIES, so many customs" .This kind of rhyme is achieved by the correspondence of the initial and final consonants of "countries" and "customs". Together with parallelism, it makes easy and memorable these few words. Every country has its own "customs" and traditions as

children. A child may fully be influenced by his parents that he becomes a parody of them. In this situation, he may adopt his parents' behaviors as they are. That is why "An apple never falls far from the tree", "Like father, like son", and "Like mother, like daughter".

"EASY come, easy go" embodies the parallel relationship between the way something is gained and the way it is lost. Whatever comes without effort goes without care. This meaning is conveyed by attaching the adverb "easy" to the two dynamic verbs "come" and "go". These verbs are monosyllabic giving the proverb its fluency and cadence. The familiarity of this proverb also relates to its briefness, four words depicting a deep universal truth.

Parallelism gains an aspect of music with the accompaniment of alliteration, assonance, consonance, and rhyme. "Much COIN, much care" is a proverb whose units are parallel in structure and meaning. "coin" and "care" are monosyllabic nouns and are preceded by the determinative adjective "much". This parallelism becomes more memorable by the alliterative effect of the initial "K" of "coin" and "care". Unfortunately, man is valued according to his wealth. He who has money will be listened to by others. But the moment he is short of "coin", he becomes of little consequence to others. In other words, "As long as I am rich reputed, with solemn voice I am saluted", "Everyone is akin to the rich man", and "Riches bring care and fears".

"Sweet", "some", and "sweat" through the initial "S" sound. This abundance of consonant sounds is supported by consonance resulting from the correspondence of the final "t" of "sweet" or "sweat" and "without". Together, these sounds create the harsh atmosphere which toil requires. It seems as though "sweat" is an essential ingredient of such a kind of "sweet". That is why we should strive in order to materialize our dreams and earn our living otherwise we shall suffer humility and poverty.

Some proverbs depend on parallelism in reflecting the accumulated experience of the human race. Parallelism is a literary figure used in both poetry and prose. It "rests upon a simple principle of equivalence. Every parallelism sets up a relationship of equivalence between two or more elements: the elements which are singled out by the pattern as being parallel" (Leech 67). In addition to its role of creating some "relationship of equivalence", this figure makes easy the utterance of a proverb and facilitates the process of recalling it. It supports and is supported by the various modes of poetic expression. Yet, it becomes more effective with the help of music. "Such BIRD, such egg" and "EASY come, easy go" are clear instances of mere parallelism.

In the first proverb, "such bird" stands parallel to "such egg". Each unit consists of two monosyllabic words achieving a certain balance in the proverb. These few words embody the affinity between parents and

the" ei" sound of "Haste", "makes", and "waste". The prominence of the "s" sound is another element that enriches the musical notes of this wise saying. It seems as though the proverb is a light song that can easily be sung by all of us. The purpose of this three-word song is to illustrate the bad consequences of "Haste". Thus, we should avoid hasty decisions and doings in order to reach our end without "waste".

Another instance is "HEALTH is better than wealth". This proverb attracts our attention because of its rhyme and assonance. "Health" and "wealth" are compared together in this musical frame. This proverbial comparison is enhanced by its assonance produced by the "e" sound of "Health", "better", and "wealth". Though "Health" and "wealth" correspond in sound, they altogether differ in value. Properly speaking, "Health" is more precious than "wealth". A healthy man can easily be wealthy with insistence and tolerance, but a wealthy man may spend all he has to become healthy. That is why Thomas Nashe warns his wealthy readers: "Rich men, trust not in wealth, /Gold cannot buy you health" (8-9). In other words, "Health is great riches", a proverb also pointing out that "Health" is man's real property.

Other forms of rhyme are also employed in the articulation of folk wisdom. There is pararhyme in "No SWEET without some sweat", achieved by the correspondence of the initial and final consonant sounds of "sweet" and "sweat". There is also alliteration in

"adversity" is as painful as "Fire" and that "friendship" is as precious as "gold".

There is a combination of feminine rhyme and alliteration in "BIRDS of a feather flock together". The "f" sound of "feather" and "flock" produces alliteration which echoes the puffing out of wings. This picture becomes more melodious by the feminine rhyme which the two syllables of "feather" and "together" achieve. These birds of a feather" refer to those people who have something in common. The indefinite article "a" means the same in this context. Indeed, a man is known by his friends: tell me who your friend is and I can tell you who you are.

Rhyme and consonance support each other in "East, west, HOME's best". In addition to their role of achieving rhyme, "west" and "best" also correspond with the final "st" of "East" and result in consonance. These two instruments draw the soft atmosphere that suits the feeling of nostalgia accompanying us "east" or "west". Indeed, there is no place in the world better than one's "home". Thus, though we may rove the world, we will never find rest in any spot other than our native land. In other words, "Home is home, though it be never so homely".

In "HASTE makes waste", there is harmony of both rhyme and assonance. The correspondence of" Haste" and "waste" creates a masculine rhyme. Assonance also overshadows this proverb due to the dominance of

more complicated and insoluble. This is understood by the long distance from the indefinite article "A" that refers to the first spark of the problem up to the numeral "nine" that reflects the bad consequences of being too late.

What distinguishes "Once on SHORE, we pray no more" is its masculine rhyme achieved by the two rhyming words "shore" and "more". This device gives the proverb its poetic flavour that attracts the attention of addressees and facilitates the process of conveying the wisdom it bears. "Once" indicates the immediacy in violating the pledges we usually take at hard times as soon as we feel at ease. It is a reality which is unchanging as it concerns human nature regardless of nationality, culture, or age.

"A FRIEND in need is a friend indeed" provides another instance of full rhyme. "need" and "indeed" give rhyme to this definition of true friendship. The repetition of "friend" as a singular noun indicates that a true "friend" is a rarity in these days. Some people assume the mask of friendship when one is in prosperity. But as soon as he becomes "in need" they forsake him, leaving him alone to his suffering. In other words, "In time of prosperity friends will be plenty; in time of adversity not one amongst twenty". "need" is, therefore, a good test that shows your true friend from your false one. This meaning is enhanced by the other proverb that says: "Fire is the test of gold; adversity of friendship". This identification of "adversity" with "Fire" and "friendship" with "gold" asserts that

"One LIE makes many", is a proverb making use of alliteration. The initial "m" of "makes" and "many" produces this sort of music and makes melodious these few words. Lying is a vice reflective of weakness and cowardice. It has no colours for lying is lying. Its danger lies in that "One lie" generates a series of lies. Thus, we should avoid this incurable disease lest it may spread and control our behaviors now and forever.

The attraction of "The early BIRD catches the worm" lies in its use of assonance. The prominence of the "3:" sound of "early", "bird", and "worm", creates this kind of music. This long vowel signifies that you should be patient as it may take you long to attain your goal. This" early bird" stands for every active man who knows well when and how to do something. The "worm" is the reward every hard-working "bird" deserves. Life is a continuing race where the lazy have no place. The adjective "early" is the bird's distinction and is, therefore, our guide to success. Unless the "bird" is "early", it won't catch any "worm".

Alliteration, assonance, and consonance flock together in "A STITCH in time saves nine". There is alliteration in "stitch" and "saves", assonance in "time" and "nine", and consonance in "in" and "nine". These musical instruments draw our attention to this wise saying and make easy its utterance. Properly speaking, a problem which is not handled "in time" can be incurable with the passage of time. The proverb urges us to keep a watchful eye on all affairs and instantly solve our problems before they become

characterize some English proverbs, relying on Wilson's *The Oxford Dictionary of English Proverbs* as a primary source. It examines the music played by alliteration, consonance, assonance, and rhyme. It reflects the role of parallelism in making easy the utterance of a proverb. It throws light on the different word-pictures drawn by simile, metaphor, symbol, personification, and synecdoche. It traces the effect of these elements when used both individually and in harmony with one another. In short, the paper is an attempt to approach the poetic depth of some English proverbs in order to illustrate to what extent a proverb is appealing and memorable when haunted by the spirit of poetry.

Given that "(p)roverbs preach, and people dislike being preached to" (Honeck 7), music becomes a proverb's viable means of attraction. Music is one of the " 'physical characteristics' of poetry" (Chapin and Thomas 171), ranging from the correspondence and regularity in the use of sounds. Poetry exploits sounds in a variety of ways, playing on consonants, vowels, or complete syllables. The result is alliteration, consonance, assonance, and rhyme. A number of English proverbs adopt different forms of music either individually or as a band. The more these musical instruments overlap in a proverb, the more the proverb appeals to hearers with its varied music. Furthermore, The proverb can be appreciated though not fully understood by those who have little knowledge of the English language.

oral circulation" (Brunvand 74). The popularity of this literature is the result of widespread use as well as of its being true to experience. Yet, its origin is usually ancient and unknown, which makes us ignore the changes a proverb underwent on the way from the fountain to the folk.

Provided that proverbs are embodiments of universal truths, the distinction of a nation's proverbial heritage becomes a matter of phrasing and technique. Every nation has its own cultural and linguistic aspects that ingrain its proverbial output. These wise sayings become part of the vocabulary used in both speech and writing. They serve as shortcuts to larger meanings as they are sometimes alluded to rather than completed. Unless the addressee has a previous knowledge of the proverb invoked, he may fail to get the message such a medium tends to convey.

Proverbs have a didactic function as they teach us lessons by depicting life from different angles in very few words. They offer us valuable pieces of advice concluded by forefathers to save us from various harsh situations. Yet, they are sometimes used to justify actions and beliefs rather than as guidelines for behaviors. At other times, they are employed as a means of persuading people to believe in what a proverb implies. That is why Archer Taylor emphasizes that "the definition of a proverb is too difficult to repay the undertaking" (3).

Some English proverbs contain elements of poetry such as, music, parallelism, and figurative language. The purpose of this study is to discuss the poetic elements that



The Poetic Spirit of Popular Sayings: A Study in Some English Proverbs

Dr. Hatem Salama Saleh Salama (*)

It may be true that "there is no generally accepted definition which covers all specifics of the proverbial genre" (Grzybek 227). However, Wolfgang Mieder tries to provide a broad definition when he asks fifty-five educated persons to define the term proverb. The result is a "composite definition" based on words and phrases occurring from four to twenty times in the attempts of those non experts. A proverb, Mieder concludes, is "a phrase, saying, sentence, statement, or expression of the folk which contains above all wisdom, truth, morals, experience, lessons, and advice concerning life and which has been handed down from generation to generation" (24).

Proverbs are wise sayings expressing folk experience "in a succinct and memorable way" (Habenicht 1). They stand as mirrors reflecting a nation's customs, traditions, and cultural background. They can be classified as wisdom literature "in a relatively fixed form which is, or has been, in

(*) Lecturer of English Literature, Department of Foreign Languages Arish Faculty of Education Suez Canal University.

يطلب من

مكتبة دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل - مصر القديمة

ت : ٥٣٢٦٧٤٤- ٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤.

* مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩١٤٣٧٧

* مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية

٤٤ ش سعد زغلول

تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا

ت : ٣٩٠٠٨٦٨- ٣١٩٩٢٧٧

* مكتبة زهراء الشرق

١٦ ش محمد فريد - القاهرة

ت : ٣٩٢٩١٩٢

* مكتبة دار البشير بطنطا

٣٣ ش الجيش عمارة الشرق

ت : ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة دار العلم

الفيوم - حي الدامعة

ت : ٣٤٥٨١٣

*** أجيال لخدمات التسويق والنشر - القاهرة**

٥ شارع المصانع متفرع من شارع شهاب - المهندسين

ت : ٠١٠١٨٨٩٣٦٣ - ٠١٢٣٧٠٥٠٢٤.

فاكس : ٣٣٤٥٩٩٦٣

FIKR WA IBDA'

- The Poetic Spirit of Popular Sayings: A Study in Some English Proverbs
- Literarty Meaning : A Linguistic Approach
- Gioacchino Rossini *mit seinem Petite Messe Solennelle*
- Les Annonces Publicitaires Entre Présupposition et Inférence



No. 43

Jan. 2008